

Negociaciones transnacionales en en cine del (in)migrante:
acercamientos dialógicas al *Otro* (in)migrante

dentro de España y Argentina

by

Kyle K. Black

A Dissertation Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Doctor of Philosophy

Approved April 2012 by the
Graduate Supervisory Committee:

David Foster, Chair
Carmen Urioste-Azcorra
Cynthia Tompkins

ARIZONA STATE UNIVERSITY

May 2012

ABSTRACT

This dissertation analyzes how the immigrant subject is portrayed in Spanish and Argentine filmmaking. The study looks at the ways in which immigrant cinema (re)presents cogent (non)fictional narratives that are laced with issues of race, gender, language, and identity from both the viewpoints of the migrant subject and of those within the "indigenous" cultures of reception. By questioning the conceptualization of the nation-state, this project contributes to a theoretical base founded on a rupture from the hegemonic notions that have construed opinions of difference and acceptance of one subject over another. In terms of language, this study is important in its analysis of discourse and racial epithets that exist and persist due to parameters and even limitations in the Spanish language and its lexicon. Paired with this is the proposal that if our language has a range of inappropriate ways of addressing the supposed other, then it can only be concluded that we too are limited in our understanding of other global subjects. To be sure, an improvement in language will result in an improvement of cultural and global sensibilities. Moreover, the portrayals of gender and race are also relevant points for a semiotic interpretation of these fictional texts, provided the ways in which socio-linguistic issues are triangulated between the films, the countries, and the societies of said cultural productions. For instance, women are cast in restricted and inferior social positions within the service sectors of society, including prostitution and live-in maids, while men are bound to

forms of contemptible labor, such as agriculture and menial public services. In the end, a major push behind this subversive genre is to construct new ways of shaping erroneous, antiquated, or hasty notions of national identities and to incite desirable cultural sensitivities through the artistic lens of film.

ABSTRACTO

Esta disertación analiza las maneras en que el sujeto (in)migratorio es representado en el cine español y argentino de los últimos años. El estudio investiga cómo el cine del (in)migrante ofrece convincentes narraciones (no)ficticias que son aportadas con temas de raza, género, lenguaje e identidad desde ambas perspectivas del sujeto migratorio y de aquellos ubicados dentro de las culturas “indígenas” de recepción. Al cuestionar la conceptualización de la nación-estado, este proyecto contribuye a una base teórica fundada en una ruptura de las nociones hegemónicas que han construido opiniones de diferencia y aceptación de una persona sobre *otro*. En términos de lenguaje, este estudio es relevante por su análisis del discurso y epítetos raciales que existen y persisten debido a parámetros y limitaciones en el lenguaje Castellano y su léxica inherente. Equipado con esto es la propuesta de que si nuestra lengua tiene un registro inadecuado para interactuar con el supuesto *otro*, entonces solo se puede concluir que nosotros también estamos limitados en nuestro entendimiento de otros sujetos globales. De allí, una mejora del

lenguaje resultaría en una mejora de sensibilidades culturales y globales. Además, la representación del género y la raza son puntos importantes para una interpretación semiótica de estos textos y se observa las maneras en que los temas socio-lingüísticos son triangulados entre las películas, los países y las sociedades de tales producciones culturales. Por ejemplo, las mujeres están sujetas a puestos restringidos e inferiores del sector de servicio, como prostitutas y mucamas, mientras los hombres están atados a cuestionables formas de trabajo en la agricultura y servicios sociales de baja categoría. Al final de todo, un mayor empuje detrás de este género filmico subversivo es romper con las erróneas, anticuadas y precipitadas nociones de identidades nacionales para incitar deseables sensibilidades culturales a través de la lente artística del cine.

DEDICATION

This is for the global citizen—and anyone else who finds that where they are is not where they are from.

ACKNOWLEDGMENTS

This project was made possible thanks to the guidance, encouragement, and criticism of David W. Foster, Cynthia Tompkins, and Carmen Urioste-Azcorra. The three of you have served as my professional, personal, and academic models throughout my graduate studies at Arizona State University and I plan to repay my debts to you all by inspiring others just as you have done for me.

TABLE OF CONTENTS

CHAPTER	Page
1	INTRODUCCIÓN: POR/PARA QUÉ SE VAN Y POR/PARA QUÉ LLEGAN: LAS CAUSAS (IN)VISIBLES DE MOVIMIENTOS GLOBALES 1 (Des)fijando la (in)migración 10 El cine del (in)migrante 16
2	EL RACISMO, EL NACIONALISMO Y LA VIOLENCIA: LA TRIFECTA CO-DEPENDIENTE DE LAS INSEGURIDADES SOCIO-CULTURALES 22 Apartado teórico: Mikhail Bakhtin y Robert Stam 27 <i>Salvajes en España</i> 34 <i>Bolivia en Argentina</i> 49
3	CAMAS, MARACAS, CAMARERAS Y MUCAMAS: PUESTOS LOCALES, MUJERES GLOBALES 72 <i>El niño pez</i> 75 <i>Amador</i> 93 <i>Princesas</i> 119 <i>Cama adentro</i> 138
4	ENFRENTANDO NUESTRAS DIFERENCIAS CON UNA SONRISA: EL HUMOR COMO ALTERNATIVA ESTÉTICA EN EL CINE DEL (IN)MIGRANTE 160

CHAPTER	Page
<i>Un cuento (argen)chino</i>	162
<i>Se buscan fulmontis y se busca full-time empleo</i>	207
5 CONCLUSIONES	238
BIBLIOGRAFÍA	240
LISTA DE PELÍCULAS	246

CHAPTER 1

INTRODUCCIÓN

Por/para qué se van y por/para qué llegan: Las causas *(in)visibles* de movimientos globales

Everybody run run run
Everybody scatter scatter
Some people lost some bread
Someone nearly die
Someone just die
Police dey come, army dey come
Confusion everywhere
Seven minutes later
All don cool down, brother
Police don go away
Army don disappear
Them leave Sorrow, Tears, and Blood
Them regular trademark!
That is why
—*Sorrow Tears and Blood* de Fela Kuti

Without signs there is no ideology.
—V.N. Vološinov, *Marxism and the Philosophy of Language*

El debate de la (in)migración tiene fácil solución: aceptar que las atrocidades cometidas durante la conquista de América y la colonización de África tienen efectos recursivos en la actualidad; desenmascarar los términos económicos y los globalizados métodos que la sigue justificando hasta hoy en día; y reconocer que las causas tras la migración son mucho más preocupantes que la supuesta oleada de “extranjeros” que están invadiendo nuestras costas. Si se considera que la Organización Internacional para las Migraciones (OIM) informa que los migrantes representan tan solo el 2,9% de la población mundial—entre 185 y 192 millones de personas—¿se podría discutir que todo el énfasis en el discurso político contra la (in)migración sirve para distraer las derrotas inherentes

de ese mismo sistema político? (Hernández González 119). Reflexionemos, por un momento, sobre el caso ubicuito de la guerra civil-narcotráfico ocurriendo a un lado de la frontera México-Estados Unidos. A parte del hecho de que han muerto unas 26.000 personas en este conflicto pagano, sigue pasando desapercibida la culpa de quienes también consumen el contrabando del “polvo sagrado” del otro lado de la frontera. Y en este ciclo de contradicciones en que la venta de armas, desde el norte, evita la necesidad de intervenir militarmente ya que ahora se matan entre sí, ¿alguna vez se ha preguntado qué pasaría si no existiera esa frontera divisoria entre estos u otros países?

La (in)migración es como cualquier otra forma de movimiento (inter)nacional de seres humanos y ocupa, sin duda, una gran parte del complejo debate sociopolítico-ideológico de hoy en día y este discurso es controlado por los llamados países desarrollados para exagerar y manipular nuestras concepciones sobre algún *otro* espectral que está apareciendo en nuestras tierras con el fin de colonizar nuestra región y tomar los puestos de trabajo.¹ Si así fuera el caso, si cualquier sujeto (in)migratorio pudiera llegar a mi lugar de trabajo y ejecutar mis tareas de producción inmaterial de intercambio social, esto sería, desde luego, una anomalía para alguien que seguramente había llegado desde un lugar sin

¹ El uso del adjetivo posesivo *nuestro* aquí fue, hasta cierto punto, a propósito para demarcar la constante diferenciación lingüística que muchas veces ocurre, subconscientemente, para distanciar entre los denominados *ellos* y los que se benefician de ser parte de *nosotros*. Y esto es, como se verá a lo largo de este estudio, una de las formas en que el lenguaje puede ser o un motor distinguidor de la individualidad o (puede ser) algo que se unifica en el momento en que (no) se puede contestar la pregunta: ¿Quiénes son *ellos* y quiénes somos *nosotros*?

las mismas normas de producción laboral (in)material.² Y esto no es generalizar, en ningún sentido, al suponer que todos los (in)migrantes son campesinos rurales analfabetos, pero si tuvieran las mismas posibilidades de producción que hay en el lugar de destino, quizás ni habría surgido la necesidad de mudarse desde el principio.

Asimismo, para evitar la hegemonía ideológica basada en el miedo del *otro*, quien es, irónicamente mantenido a un estado de invisibilidad cuando está en el lugar de acogida; realmente encubre las consecuencias en la relación entre el primer mundo y sus viejas colonias que, todavía padecen del saqueo de materias primas y de mano de obra barata (i.e., esclavos).³ En términos básicos, se puede advertir que la llegada de ese *otro* desde el sur y las (pos)colonias es que la avaricia del neo-imperio del norte que sigue extendiendo sus poderes y continua disimulando su influencia a través de un discurso que subraya los efectos ocurridos *aquí* e ignora las causas originales de *allá*. Ante esta inversión de perspectiva, el conjunto de documentales en *Invisibles* (2007) es una respuesta fílmica que explora algunas de las múltiples causas de la emigración intercontinental del siglo XXI desde Latinoamérica y África hacia la

² La teorización de Cesare Casarino y su desarrollo de los conceptos del *life-image* y *labor-power* apoyarán el último análisis de este estudio sobre la (re)producción (in)material de bienes de la edad post-fordista. En pocas palabras, lo único que es (re)producido hoy en día es primera y directamente a través del lenguaje y el intercambio social.

³ Por ejemplo, la industria multi-billonaria del cacao en África del Oeste sigue empleando a niños de 10 años en la cosecha del producto. Para ver el caso de niños esclavos en La Costa de Marfil, véase el artículo de David McKenzie y Brent Swails: www.thecnnfreedomproject.blogs.cnn.com/2012/01/19/child-slavery-and-chocolate-all-too-easy-to-find/.

península ibérica. En cierto sentido, *Invisibles* es un manifiesto fílmico que, desde un punto de vista testimonial, ofrece la mirada del *otro* y altera la forma en que las historias del sujeto (in)migratorio son narradas en el cine. Como se observará en la mayoría del corpus fílmico de este proyecto, las películas tienden a ser de ficción y sus contextos se ubican en la sociedad de acogida para subrayar los choques entre *ellos* y *nosotros*. Al contrario, el conjunto de documentales en *Invisibles* ofrece la oportunidad de entender que los que originan el éxodo de la zona de arranque casi siempre resultan de los intereses de corporaciones y políticas (inter)nacionales que perturban las economías y las comunidades cuyos fines ideológicos difieren drásticamente del capitalismo desarrollado, pero sufren su imposición de igualmente.

Asimismo, importa aclarar que lugares en África y Latinoamérica son categorizados como inferiores desde la mirada hegemónica del norte. Esto crea una correlación polémica entre las naciones responsables por los oscuros capítulos de la globalización y la denegación de refugio de las víctimas de intervenciones político-sociales. En otras palabras, hay una abierta y triangulada coincidencia entre los países víctimas del saqueo laboral, político y de materias primas, los autores de estas maniobras y por qué la gente afectada termina llegando a las naciones responsables por la destrucción de ideologías menos propicias a la codicia capitalista. Se necesita una nueva reevaluación de los pronósticos del ordenamiento binario entre naciones desarrolladas y no—y hay que expandir los confines

financieros globales y promover la aceptación del *otro* a quien, muchas veces, padece de parecidas dificultades económicas y laborales que la población popular de la sociedad de acogida.

Según la introducción de *Invisibles* “es una historia acerca de cinco conflictos olvidados. Acerca de aquellos que no vemos. Es también la historia de los que nunca apartaron su mirada de ellos”. En este sentido, los films llevan consigo el leitmotiv de su título para invertir el fenómeno ideológico que permite la noción de que se pueda elegir a quienes percibimos y a *otros* que no. Entonces, Fernando León de Aranoa y otros cuatro directores se embarcaron en un proyecto fílmico que, según *Redacción de Mirada*, “quiere convertirse en un proyecto de sensibilización sobre los conflictos y enfermedades olvidados de la ONG Médicos sin Fronteras, dispuestos de manera que tres traten sobre conflictos armados y dos sobre enfermedades” (sin página). El documental de Aranoa se titula *Buenas noches, Ouma* y trata el conflicto armado que duró 20 años en el norte de Uganda y da visibilidad a los niños secuestrados y forzados a luchar como soldados en el Lord’s Resistance Army (LRA). Tres de estas cinco historias se sitúan en diferentes países de África, en los que la invisibilidad ha lubricado los impactos de la muerte, guerras civiles, violaciones organizadas, pobreza extrema, enfermedades, o una combinación de todos estos factores. Con *Buenas noches, Ouma* nos enteramos del hecho de que el LRA y el ejército de Uganda han estado en conflicto desde 1986. 150.000 personas han perdido la vida debido a esta

guerra, mientras miles de otros han sido desplazados, violados y secuestrados como niños soldados. La historia se basa en “El arca de Noe”, un lugar de refugio nocturno para los chicos—no las chicas—de Uganda a donde pueden ir a dormir sin que el ejército los encuentre y los esfuerece a perpetuar la violencia del servicio militar.

Con *Crímenes invisibles* de Wim Wenders, se autoriza una voz para las mujeres que son las víctimas de las sistemáticas violaciones de los guerreros Maï-Maï y sus voces son establecidas a través de los testimonios de mujeres que aparecen y desaparecen de la pantalla mientras las escuchamos contar sus historias atroces.⁴ Gracias a una organización informal de unos 10 mujeres, descubrimos que 346 víctimas del acoso sexual han recibido ayuda sanitaria y emocional después de ser violadas por grupos de chicos armados por el sabor del poder obtenido de sus puestos en el ejército. Por su parte, *Cartas de Nora* de Isabel Coixet da comienzo a estas cinco historias-testimoniales y está comprometida a ofrecer una mirada íntima del desplazamiento experimentado ya en el nuevo lugar de acogida y la importancia de la comunicación entre el sujeto global y sus familiares todavía en el lugar de origen. En este caso, se traslada un día entero con una mujer boliviana y su experiencia trabajando en un instituto de personas de la tercera edad y en una casa privada cuidando de una niña en Barcelona. Desde que se levanta en el piso de su

⁴ Importa aclarar que el origen de Wenders, quien dirigió *Paris, Texas* (1984), entre otros 53 títulos, es alemán. Javier Corcuera nació en Lima, Perú y los otros tres directores nacieron en España.

apartamento por la mañana, los 12 minutos que dura la historia coinciden con las 12 horas de su día laboral mientras va cumpliendo con sus tareas de empleada doméstica. Y sin diálogo alguno, el tiempo que pasamos con ella tiene al fondo la *voz off* monologada de su hermana Nora, quien narra las ocurrencias recientes en Bolivia y cuanto se beneficia la familia de las remesas que ella les va mandando.

Pedro O. Hernández González informa que “un estudio de 2002 sobre las tres comunidades de migrantes latino-caribeñas más grandes en España (colombianos, ecuatorianos y dominicanos) indica que más del 90% de estas personas envía remesas a sus familias” y el caso de esta mujer es un aporte a estos números (124). Con la lectura de las cartas, también nos enteramos de que ella dejó su país, entre otras razones, por la enfermedad llamada el mal del Chagas, la cual ninguna compañía farmacéutica tiene interés en curar, aunque afecta a más de 18 millones de personas en Latinoamérica. Tal como se menciona en *Los sueños de Bianca* de Mariano Borroso, muchas enfermedades “tercermundistas” no tienen tratamiento porque hay otros intereses más imperantes, ya que, como el film nos dice: “en este momento hay 1800 medicamentos pendientes de patente destinados al adelgazamiento”.

En *Los sueños de Bianca*, el estilo cinematográfico documentalista se alterna con escenas actuadas dentro de una ONG, pero la idea fundamental es demostrar que estas enfermedades *invisibles* son controladas según una base de intereses (inter)nacionales y cosméticos

que superan las necesidades humanas. En escenas ficticias “lejos de la República Centroafricana”, unos empresarios discuten la producción del producto Eflornitina mientras se yuxtapone la historia de Bianca, una mujer africana que sufre de la Enfermedad del Sueño— de la que mueren 100 personas al día. El único tratamiento de esta enfermedad fue la Eflornitina y al no ser rentable, lo dejaron de producir hasta descubrir que la medicina evitaba el crecimiento del vello. Sin coincidencia alguna, ahora es accesible en las tiendas cosméticas europeas, mientras personas como Bianca tienen que caminar 30 o 50 kilómetros para recibir su tratamiento en África. La mezcla del estilo ficción-documental trasciende el yacente punto, lo cual es examinar por qué Bianca se embarcará en un peregrinaje en su propio país o hacia el sur de Europa para conseguir adecuados recursos.

La última historia, *La voz de piedras* de Javier Corcuera se ubica en Colombia y explora el tema del desplazamiento regional causado por la pérdida de tierra de los casi 3 millones de campesinos afectados por el conflicto narco-militar en este país. Siendo una forma de migración intra- o inter-nacional, esta historia nos recuerda que los conflictos violentos y la inestabilidad socio-económica y política casi siempre figuran como parte del movimiento forzado de ciudadanos de un lugar a otro y que casi nadie se traslada a otro lugar sin estos tipos de obligaciones imperantes. Hernández González agrega que:

[l]a crisis [del 2001] en Argentina sumada a la propagación de sus efectos hacia Uruguay y otros países vecinos, la fragilidad de la economía brasileña, la inestabilidad política y social en Venezuela y el aumento del conflicto en Colombia, han producido un aumento en la cantidad de migrantes regulares e irregulares hacia los países de la UE (123).

Hasta el momento, *Invisibles* podría ser considerada la única compilación cinematográfica que expone los atroces contextos en los países de los (e)migrantes al englobar a cinco países y a cinco razones por las cuales las sociedades de acogida podrían sacar en claro las realidades de las que vienen sus nuevos huéspedes. Claro que hay docenas de films documentales que exponen las atrocidades en varias partes del mundo y si se consideran los más recientes ejemplos de *Devil's Miner* (2005; Keif Davidson y Richard Ladkani); *God Grew Tired of Us* (2006; Christopher Dillon Quinn) o *Los hijos de mamá wata* (2010; Juan Antonio Moreno Amador) se ve que hay un sinfín de circunstancias de para qué forjarían el exilio. Con la información provista por estos documentales, los que llegan al norte dejarían de ocupar meras nominaciones nacionales o estadísticas y, a su vez, traerán consigo sus pasados de sufrimiento exhibidos gracias a las producciones de estos directores comprometidos. La invitación testimonial y geográfica de las cinco historias en Bolivia/Barcelona, Uganda, el Congo, Colombia y la República Centroafricana son, como dice Pepa Bueno ('Los desayunos de TVE') "un puñetazo en la cabeza" y "hay que levantar la mirada del debate nacional para ahondar en otros mundos" (blogdecine.com). Para Javier Pons, director de TVE, la intención de

Invisibles es “invitar a la reflexión” y retratar personas y situaciones que están “fuera del foco año tras año y día tras día”, a pesar de que necesitan nuestra atención (blogdecine.com). “Se han contado cinco historias, pero existen otras 50.000 en el mundo”, recuerda Paula Farias (blogdecine.com). Como *Invisibles* surgió cuando Javier Bardem conoció la labor de Médicos Sin Fronteras en 2004 “sobre el terreno”, el actor ha contado que, cuando fue a Etiopía, uno de los médicos le dijo: “Nosotros somos los que tratamos a los invisibles”. Bardem agrega: “*Invisibles* habla por sí sola, y a cuanta más gente llegue, mejor. [Es] un proyecto que equilibra el artificio, la parafernalia y la frivolidad que rodea mi trabajo como actor” (blogdecine.com).

(Des)fijando la (in)migración

Si es que hay un enlace común entre las historias de *Invisibles*, es la ambigüedad relatividad de sus movimientos globales con relación al término *inmigrar* en sí. Hasta cierto punto, en todos los ejemplos fílmicos en este estudio, hace falta tratar de implementar una dialógica bajtíniana-poscolonial para mejor poder comprender la consciencia del sujeto contemporáneo desplazado, exiliado y prejuiciado, tanto en el contexto cinematográfico como en el ambiente global (post)nacional. Consideremos, por un momento, el generalizado fenómeno lingüístico reciente en el discurso académico de cerrar los prefijos dentro del paréntesis con ciertos términos como: (re)presentación,

(post)modernidad, (in)materialidad, (des)control, (post)colonialismo, (des)igualdad, (des)empleo y, la palabra clave para este estudio, la (in)migración. La acción de encerrar a estas palabras con los paréntesis en que tradicionalmente se entendían solo con los prefijos mismos, termina abriendo la connotación del signo para que haya múltiples y nuevos sentidos, con y sin esos morfemas determinantes antecedentes. Si tomamos la definición de *inmigrar* del diccionario Merriam-Webster que ubica las raíces etimológicas latinas del término en: *immigratus*; participio pasado de *immigrare* “to remove, go in, from *in-* + *migrare*, to migrate”, entonces lo que tenemos con el verbo es la simultánea acción de salir y entrar.

Así, para las cuestiones de los objetivos ideológicos de este proyecto, al *(des)fijar* la palabra con los paréntesis, el uso de ellos encapsula el movimiento hacia adentro, desde otro sitio y, a la vez que se respeta la dirección y la raíz migratoria de “entrar”, también se la diluye con el implicado énfasis del prefijo y la acción encapsulada de (in). Es decir, que a la vez que se desea quebrar con las nociones separativas de *ellos* y *nosotros*, el implicado movimiento hacia adentro de cierto espacio y desde *otro* lugar desconocido de afuera termina desfijado con la apertura resultante de usar esos paréntesis encerradores. Y mientras siguen utilizando signos no alfabéticos como los paréntesis, la barra inversa y el guión en nuestros intentos de remediar una terminología apropiada al complejo estado de la existencia en la (post)modernidad, nuestros

acercamientos a la consciencia también serán alterados de manera recíproca a estas evoluciones del lenguaje. “The only possible objective definition of consciousness is a sociological one”, declaró V.N. Vološinov (Bakhtin) en su estudio de ideologías en *Marxism and the Philosophy of Language* (13). Y él continúa:

Every sign, as we know, is a construct between socially organized persons in the process of their interaction. Therefore, *the forms of signs are conditioned above all by the social organization of the participants involved and also by the immediate conditions of their interaction.* When these forms change, so does the sign. And it should be one of the tasks of the study of ideologies to trace this social life of the verbal sign. Only so approached can the *problem of the relationship between sign and existence* find its concrete expression; only then will the process of causal shaping of the sign by existence stand out as a process of genuine existence-to-sign transit, of genuine dialectical refraction of existence to the sign. (Ibíd 21, énfasis original)

Entonces, si aplicamos la versión *(des)prefijada* del término *(in)migración*, se abre las posibilidades de su supuesto movimiento hacia adentro y hacia *nuestros* lugares y, en su lugar, corta con esos confines de la dicotomía adentro/afuera y subraya la mera acción de moverse de un lugar a otro, sin que tenga preferencia de perspectiva situacional/direccional relativa. Así, para un nigeriano que sale de su región de origen por razones de corrupción política, por ejemplo, lo cual ha causado el ciclo vicioso de la falta de trabajos (producción) y la consecuente pobreza, se logrará enfatizar las acciones y las consecuencias causadas por su transfiguración y su desplazamiento en vez de temer la mera acción de invadir un lugar u otro. De esta manera, si uno quisiera

saber por qué este proyecto se enfoca en los dos países de España y Argentina, hay que buscar respuesta recíproca a la relatividad de esas regiones en sí, ya que el estudio tiene que ver más bien con los sujetos globales que han aparecido en estos lugares y, así, los lindes representativos espaciales valdrán para mucho más que solo estas dos etiquetas nacionales.

En primer lugar, sin embargo, no se puede negar la perenne relación histórica (e)migratoria entre estos dos países que se capituló con el éxodo de los habitantes de la península ibérica hacia América al principio del siglo XX. Teniendo en cuenta que la Argentina sigue siendo un eje (in)migratorio desde que inició sus programas de modernización a finales del siglo XIX, hay que apreciar las correspondencias y los vaivenes que se ha mantenido con España a lo largo del siglo XX. Como una nación de (e)migrantes—por su caída imperial en 1898, la pobreza en el norte con Galicia y Asturias durante y después de la Primera Guerra Mundial y, los *años de hambre* en los 1940—la historia del progreso de la llegada de nuevas identidades regionales en ambos países es bastante curiosa. Recientemente, esta historia ha sido (re)presentada en varias producciones cinematográficas que muestran las formas en que estos dos países han sostenido cierto convenio informal en sus mandos de ciudadanos hacia un lado del Atlántico u otro. Para los detalles históricos, los textos de Fernando Devoto (*Historia de la inmigración en la Argentina*), John Hooper (*New Spaniards*) y, en particular, el texto

Migraciones: Claves del intercambio entre Argentina y España de Mariano Aguirre, et al, ofrecen miradas conclusivas sobre la continuada relevancia de los intercambios intercontinentales hispano-argentinos. En términos filmicos, la serie televisiva *Vientos de agua* (2006) de Juan José Campanella encapsula en 13 episodios el vaivén diacrónico entre España y Argentina durante los periodos de los años 1930 y 2001. Con esta bi-direccionalidad del ciclo migratorio transcurrido a lo largo del siglo XX, se observa que cada país crea (e)migrantes según el mercado de trabajo y según posibles ascendencias migratorias de momentos anteriores. De allí, la exposición filmica de la (in)migración VIP entre estos países se concreta con la publicación de *Che, que bueno que vinisteis: El cine argentino que cruzó el charco* de Juan Carlos Gonzáles Acevedo el cual, según el prólogo,

cuenta historias de cine y de actores argentinos en España y [...] vemos también cine y actores españoles en Argentina, en una línea de ideas y vueltas que unifica un atlas de exilios laborales y políticos cuyas consecuencias afectaron y afectan (el viaje aún no ha terminado) el tejido de amores lesionados, desgarrones, encuentros, crecimientos y muertes que tintan con su impronta la cultura y el vibrato comunicante entre ambos países. (11)

También se aprecia de esta dinámica relación con films como *Abrígate* (2007) de Ramón Costafreda, *Güelcom* (2011) de Yago Blanco o *Martin (Hache)* (1997) de Adolfo Aristarain, entre el centenar de ejemplos listados en el texto de Acevedo, cuyas narraciones se rodean de la facilidad de adaptación cultural de la que se benefician los ciudadanos de estos lugares, cuyas ascendencias familiares y semejanzas

comunicativas/lingüísticas aportan su experiencia transicional cultural. Por lo tanto, las experiencias de los sujetos globales que se relatan en los ejemplos fílmicos en este estudio no solo se contrastan del fenómeno VIP en casi todas maneras, sino también con lo que experimentan estos *otros* con pasados regionales diferente es mostrar que abiertamente existe una preferencia innata del ser humano por aceptar a aquellos que gozan de cualidades sociales y fenotipos similares a los *nuestros* sobre cualquier otra opción. Y el objetivo no es, de ninguna manera, tratar de criticar o atacar a las sociedades en cuestión porque, como se dijo, muchos de estos conflictos que pasan desapercibidos en la vida cotidiana aunque no dejan de ser influenciados por el discurso socio-político anti-*otro* que se explicó anteriormente. La idea es, sin embargo, mostrar cómo el cine del (in)migrante constituye una producción cultural con fines (des)constructivos y didácticos que se embarcan en el objetivo de ser auto-crítico de nuestras propias sociedades para que se provoquen y promuevan los cambios necesarios a través del poder de la recepción de este medio artístico audio-visual. Pasados son ya los días en que el cine hollywoodense dominaba e influía nuestras preferencias estéticas cinematográficas con sus historias hegemónicas que imponían del amor (hetero)sexual, del éxito financiero capitalista o de la creación de villanos con acentos rusos de la Guerra Fría, y es hora de percibirnos y de (re)presentar a aquellos *otros* en la gran pantalla de formas adecuadas a la realidad para que haya una retrospección sobre todos los sujetos

involucrados en *nuestra* edad digitalizada, (post)modernizada y (post)nacional.

El cine del (in)migrante

Con el fin de enriquecer nuestra hetero- y poliglota-consciencia, el lenguaje y el discurso en los films analizados en este proyecto tratan de una interiluminación tanto por parte de la cultura de acogida como para la de llegada. En el primer capítulo titulado: *El racismo, el nacionalismo y la violencia: El trifecta co-dependiente de las inseguridades socio-culturales*, nos embarcamos en la idea de mostrar los aspectos más oscuros de las sociedades occidentales cuyas reacciones contra la desesperación muchas veces se refugian en la violencia y el racismo ejercido contra el *otro* más cercano a nuestro desahogo. Como chivos expiatorios, las quejas sobre el paro o la situación económica nacional casi siempre caen sobre los individuos en la misma lucha de sobrevivencia—pero cuya apariencia física se lo distingue del *nosotros*—porque el poder del estado no provee la opción de quejarse ante los verdaderos destinatarios culpables en un sistema solo diseñado a beneficiar a intereses calculados. En *Salvajes* (2001) de Carlos Molinero y *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano, surge una cuestión analítica sobre las fuentes discursivas que producen ideologías a través del fútbol, el ejército, la herencia patriarcal, la iglesia, la televisión y las narraciones nacionales que sujetan a los personajes en una normalización social xenofóbica. En

Against Race de Paul Gilroy se demuestra la manera en que las conceptualizaciones de la nación se fusionan con la percepción de las razas.

De allí, se apoya la ideología regionalista y contra nacionalista con el *nation-thing* de Gayatri Spivak para especular las figuradas ficticias narrativas de la nación reproducidas por las sociedades occidentales a lo largo de sus historias particulares. Y como una de las bases teóricas de la totalidad del proyecto, se inclina a la importancia discursiva y las conclusiones de Mikail Bakhtin sobre la fuerza ideológica del lenguaje propuesta en sus textos *The Dialogic Imagination, Marxism and the Philosophy of Language* y *The Bakhtin Reader*. Una idea concluyente es ver si somos lo que decimos y cómo podríamos cambiar nuestro lenguaje limitador y racista hacia un uso más digno y apropiado a nuestros interlocutores. En pocas palabras, ¿cómo se haría una particularización del término negro, por ejemplo, para llegar a practicar el uso de términos más precisos a la individualidad de cada persona, en lugar de categorizaciones de meros colores? Si vivimos limitados en un mundo de las palabras en contra del otro, como dice Bakhtin, hay que mantener en cuenta que el otro también vive en el mundo de nuestras palabras y que el discurso nunca puede ser uni-direccional.

El segundo capítulo se basa en los puestos socio-laborales que ocupa la mujer global (in)migrante en las sociedades de acogida. En éstas, “the lifestyles of the First World are made possible by a global transfer of

the services associated with a wife's traditional role—child care, homemaking, and sex—from poor countries to rich ones” (Ehrenreich y Hochschild 4). Como “maracas”, “camareras” y “mucamas”, las posibilidades del trabajo para la mujer global están limitadas al empleo doméstico, dentro del cual está sujeta al dominio y los deseos sexuales del poder masculino. Los ensayos en *Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy* de Ehrenreich y Hochschild tienen un fundamento importante en el análisis de las cuatro películas que (re)presentan la posición de varias mujeres en Buenos Aires y Madrid. Unas son prostitutas, como en el caso de *Princesas* (2006) de Fernando León de Aranoa, mientras otras coexisten según el poder de hombres en *El niño pez* (2009) de Lucía Puenzo o en *Amador* (2011), la cual también es otro ejemplo del *oeuvre* de Fernando León de Aranoa.

Los confines simbólicos de las fronteras ganan sustento simbólico en películas como *Princesas* y *Amador* en las que los textos *Orientalism* y *Culture and Imperialism* de Edward Said divulgan cómo el binario de la exclusión se extiende al periodo clásico y desde el cual siguen siendo parte clave del poder del imperialismo actual. El sistema de exclusión que se efectúa desde las esferas sociales, también se apoya las fuerzas normalizantes de la hegemonía clasista diferenciadora. La relación entre Beba y Dora en *Cama adentro* (2004) de Jorge Gaggero demuestra cuánto una sociedad elitista depende de los estatutos de la superioridad e inferioridad, fundamentados a base de la acumulación de bienes

simbólicos. Las teorías de Ranajit Guha son importantes porque la “antítesis necesaria” empuja la justificación de los actos performativos mediante los cuales Beba demuestra sobre su mucama Dora.

Mientras que estos primeros dos capítulos terminan con historias violentas y tristes, el tercer capítulo arranca con una revisión de las maneras en que el cine del (in)migrante también utiliza el humor con el fin de lograr una especulación íntima sobre estas realidades. Con los postulados bakhtinianos sobre la risa y el carnaval como elementos transgresores de las normas jerárquicas, la abrupta interacción entre un chino y un porteño en *Un cuento chino* (2011) de Sebastián Borensztein manifiesta cómo las distancias lingüísticas no solo pueden ser superadas a través de improvisadas formas de comunicación, sino que al ser superadas, el individuo puede desarrollar sus limitaciones interpersonales y culturales. Y cuando la *poliglosia* ya no sirve de ímpetus en conflictos diferenciadores lingüísticos, los usos conscientes racistas del lenguaje muestran la decadencia ideológica inherente y las maneras en que se puede encontrar nuevas normas de interacción. Así, en *Se buscan fulmontis* (1999) de Álex Calvo-Sotelo cuatro madrileños han padecido el paro desde hace años, pero el amigo “negro” del grupo ha experimentado también el racismo toda la vida. En este ejemplo subversivo del cine del (in)migrante, la persona que la sociedad ubica en un espacio de inferioridad es la misma cuyo discurso mejor presenta una crítica al sistema de (des)empleo que sigue humillando al *labor-poder* del obrero.

Cesare Casarino nota que la vida y el labor del trabajador en el post-Fordismo en que la vida y el *labor-poder* ya se separan de cada uno y nuestras existencias son explotadas como nunca antes visto. Como *Fulmontis* termina con una toma congelada de los cuatro amigos saliendo de la oficina de trabajo temporal mostrando sus dedos medios a la cámara, esto además es representativo del esfuerzo de todas estas películas de criticar el *status quo* y tratar de promover otras opciones de comportamiento social más adecuado al pluriculturalismo, sin perder la importancia cultural de cada sociedad representada.

Con esto, se confía en el hecho de que los mensajes en las películas del cine del (in)migrante no requieren ningún descubrimiento para que sea diseminado artísticamente. Y es un acierto del género en sí, ya que este cine funciona a base de la subversión misma, a través de un mensaje directo. Al contrario de la necesidad de descodificar películas hegemónicas que tienen las normas indirectamente intercaladas dentro de su narrativa—y que deben ser interpretadas para ser subvertidas—lo que requieren las películas del (in)migrante es una mayor difusión de su mensaje, para que, por ejemplo, veamos que el Congo es mucho más que un término que se ha usado despectivamente y para que analicemos mejor nuestro lenguaje y formas de interactuar para darnos cuenta de los placeres que todo este proceso nos proveerá. Para evitar la esencialización y exotización de la ideología inherente al cine de la (in)migración, es importante recordar que la absoluta libertad migratoria sería problemático

y hay que ver el lenguaje del cine, a su vez, como entidad propia. Como declara David Kishik en su análisis del corpus ensayístico de Giorgio

Agamben titulado *The Power of Life*:

Here the guiding question is not *whether* we are going to live but *how* we are going to live. The true threat is not necessarily death but a different way of life, which is, when push comes to shove, the only thing that is worth fighting for (or against). (98)

Las historias (re)presentadas aquí son, a fin de cuentas, historias. Narran el destino, la fatalidad, el amor y lo que se experimenta en cuanto a las dificultades y las alegrías de la vida. Con los movimientos globales y las comunicaciones infinitas internacionales en la actualidad, la (in)migración de los seres humanos siempre pesarán como uno de los factores socio-culturales más prevalentes y advertidos en el mundo (post)moderno de hoy en día.

CHAPTER 2

El racismo, el nacionalismo y la violencia: El trifecta co-dependiente de las inseguridades socio-culturales

Although languages as abstract entities
do not exist in hierarchies of value,
languages as lived entities operate
within hierarchies of power.
—Robert Stam, *Subversive Pleasures*

Immigrants in Spain are fucked.
—Salvajes

Introducción

En la actualidad hay una amplia gama de películas que examinan y (re)presentan el fenómeno de la (in)migración en España y Argentina a lo largo del siglo XX y los primeros años del XXI. Dentro de esta variedad de filmes, hay distintas maneras de contar las historias del sujeto (in)migratorio que varían según las intenciones artísticas del director y el mercado cinematográfico del momento. Mientras muchas han implementado el melodrama y las historias de encuentros amorosos entre el (in)migrante y otra persona “nativa” del país de recepción (*Flores de otro mundo*, *Poniente*, *Cartas de Alou*, *Cosas que dejé en La Habana*, *Abrígate*, entre otras), pocas han tratado de mostrar una realidad fílmica que explorara las concepciones y las polémicas del nacionalismo para ofrecer una crítica necesaria sobre las consecuencias nefastas y anacrónicas del orgullo nacional exagerado. Las intenciones primordiales del sistema provocador de nacionalismos son suministrar, de manera indirecta u oculta, un (exagerado y falso) sentido de solidaridad para hacer

que este efecto de unidad produzca emociones e ideologías de (re)acción hacia la auto-inclusión para *nosotros* nacionales y la *otro*-exclusión para ellos determinados fuera de la rúbrica racial y socio-lingüística dominante. En *Salvajes* (2001) de Carlos Molinero y en *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano, los protagonistas “nacionalizados” están sujetos, sin necesariamente estar conscientes, a los motores normalizantes y nacionalizantes que se bifurcan, como veremos, dentro de los patrones hegemónicos originados en el fútbol, el Ejército, la herencia patriarcal, la Iglesia católica y la televisión.⁵ El racismo y su omnipresente manifestación dentro del discurso será uno de los mayores puntos de partida en el análisis de estas dos representaciones del cine del (in)migrante. En ellas, el principal objetivo es demarcarse como producción cultura-artística subversiva y, al mismo tiempo, educativa-entretenida, gracias a su postura auto-evaluativa de no solamente intentar exponer artísticamente los fallos de las sociedades de origen, sino también ofrecer cuestiones hacia las consecuencias generales del fenómeno migratorio en su contexto global.

Paul Gilroy en *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line*, menciona el periodo del “New Racism” que surgió en los años 80 como resultado de las olas (in)migratorias. En aquellos días, el

⁵ Cabe mencionar también el film *Taxi* (1998) de Carlos Saura como ejemplo importante del cine de (in)migrante cuyo estilo cinematográfico se compara con las películas analizadas aquí en términos de la acción/trama y, más relevante, su exposición de la Iglesia, el Ejército, el nacionalismo y el trato de la mujer, como componentes instigadores del nacionalismo racista en los países en cuestión. Tal como veremos en *Salvajes*, estas películas, como dice Isabel Santaolalla: “[...] intentan presentar y quizá comprender las diversas causas de la intolerancia en la sociedad española” (133).

racismo empezó a ser definido por fuertes características culturales y nacionalistas, en vez de ser visto con bases biológicas:

Consciousness of “race” was seen instead as closely linked to the idea of nationality. Authentic, historic nations had discrete cultural fillings. Their precious homogeneity endowed them with great strength and prestige. Where large “indigestible” chunks of alien settlement had taken place, all manner of dangers were apparent. Conflict was visible, above all, along cultural lines. [...] The social, economic, and political problems that had followed their mistaken importation could only be solved by restoring the symmetry and stability that flowed from putting them back where they belonged. [...] Mythic versions of cultural ecology were invented to rationalize the lives of these discrete national and racial identities. (32)

En todos los ejemplos fílmicos que veremos, una de las entidades que los partidarios nacionalistas más desean instaurar y mantener es esa simetría que menciona Gilroy aquí. Estos “villanos” de las películas se creen parte de una clase pura y originaria, sin observar que coexisten dentro de una sociedad indudablemente pluricultural, multi-dialéctica y regional, en la cual el regionalismo y lo que Gayatri Spivak llama el “nation thing”, deberían ser las nociones “normalizadoras” predominantes, en vez de las visiones cerradas y ficticias de las narrativas de nación y de estado. Y aunque parece que solamente las víctimas padecen los actos violentos que surgen a raíz de la frustración en los fallos de la narrativa nacional, proponemos que los autores de esta violencia son víctimas a su modo también.⁶ Desafortunadamente, la única forma en que los “villanos” saben

⁶ Digo, con ironía, que la narrativa nacional ha fallado ya que no sirven las gastadas clasificaciones hegemónicas de la nación, gracias a los grandes influjos migratorios a los países de destino y el movimiento global en general. La frustración enraíza en ellos que

expresarse y, al mismo tiempo, proteger los ideales impuestos por el estado, es a través de la violencia contra los (in)migrantes y la gente calificada impura y fuera de los confines de la nación. Tanto en *Salvajes* como en *Taxi*, los españoles se creen superiores debido a las ideologías neo-nazi y al Ejército, mientras en *Bolivia*, la narrativa nacionalista anticuada de una Argentina europea y blanca sirve para marcar la diferencia entre *ellos-otros* y nosotros.

Mediante la línea teórica que convoca a la de-transcendentalización de la heteronormatividad reproductiva (como fuente de legitimidad del estado), Gayatri Spivak implementa el término *nation thing* cuando implica el sentido en que deberíamos ver de dónde emerge el nacionalismo (*Nation* 13). Spivak sugiere:

I say nation thing rather than nationalism because something like nations, collectivities bound by birth, that allowed in strangers gingerly, has been in existence long before nationalism came around. State formations change but the nation thing moves through historical displacements and [...] the putting together of nationalism with the abstract structure of the state was an experiment or a happening that has a limited history and a limited future. (*Nation* 13-14)

Los casos de España y Argentina ilustran dos procesos históricos en los cuales las concepciones de las naciones han sido construidas y basadas en formulaciones caducas, que requieren ahora una nueva (re)valoración de las composiciones étnica-culturales que han ido estableciéndose en los

no solamente perciben a su país diferente a esa historia/imagen que se les fue vendida, sino que tampoco se les ofrece/puede ofrecer una narrativa alternativa y contemporánea porque los tiempos efímeros y acelerados en que persistimos (i.e. la posmodernidad) ya no permiten esa posibilidad.

respectivos países a lo largo de la modernidad. Y es, por un lado, otro de los objetivos del cine del (in)migrante: intentar crear, de manera directa o indirecta, fuentes artísticas que dialoguen sobre las relaciones de la propiedad social, el desequilibrado desarrollo del poder socio-económico, para mostrar cómo las clases subalternas deberían estar entrelazadas con el actual proceso de la reformulación del estado. Con respecto a España y Argentina y sus concepciones de la nación-estado, no quiero decir que sean necesariamente iguales, sino, como veremos, graves semejanzas residen en las reacciones violentas que se generan contra las personas cuyas constituciones étnicas y culturales difieren de las respectivas ficciones nacionalistas. Y aunque la violencia muchas veces germina de las diferentes fuerzas del estado, el énfasis de los conflictos en estas películas se queda entre quienes representan al pueblo taxista (como vemos en *Taxi* y *Bolivia*) y en los jóvenes que, en ambos casos, son personas susceptibles a una influencia negativa por su profesión, por su estado de madurez y por su entorno familiar. De todas formas, un efecto que trasciende del cine del (in)migrante es el enlace entre las historias y las posibles realidades cinematográficas con el ambiente polémico de la vida real en Buenos Aires o España.

Por ejemplo, si uno lee los miles de comentarios resultantes de artículos de periódicos electrónicos titulados: “Es inmigrante, vive en una casilla y salió abanderada” (*La nación*); “El gobierno dará papeles a los inmigrantes cuyos hijos han nacido en España” (*ABC*); “Uno de cada

cuatro catalanes tiene opiniones racistas” (*ABC*); “España acogerá entre 75 y 100 refugiados a Malta” (*El País*), no hay que ir mucho más lejos para palpar el ambiente popular sobre la inmigración en estos países de hoy en día. Cada día salen noticias sobre personas que desaparecen en una patera hundida o que cruzan una frontera embarazadas y muertas de hambre y estas noticias no solamente ofrecen otra anécdota sobre las realidades extremas que alcanza el sujeto migrante para llegar al destino, sino que también instiga y perpetúa el debate entre los (“nativos”) que no necesariamente conocen el sentido del desplazamiento, pero que se sienten alterados por la continuada llegada del *otro* a sus costas; y su reacción se expande desde el comentario personal en un periódico electrónico, hasta la violencia física y/o discursiva exhibida en las calles nocturnas de Madrid y Buenos Aires. En la próxima sección veremos cómo se presenta la violencia a través del lenguaje, el orgullo nacionalista y el poder masculino en estos ejemplos fílmicos.

Apartado teórico: Mikhail Bakhtin y Robert Stam

En términos de la importancia verbal de *subvertir*, Hilaria Loyo declara que el cine hegemónico (hollywoodense) fue el primero en incorporar una dialógica normativa con el fin de efectuar la integración de sus ideologías capitalistas a lo largo de la sociedad estadounidense. Desde los planteamientos analíticos de producciones culturales cuya postura post-estructuralista se aparta de la idea de que el sentido del texto no

existe para ser descubierto, los mensajes inherentes y hegemónicos de filmes hollywoodenses son descifrados a través de un proceso de lectura/recepción cinematográfica de sus operaciones internas (Loyo 172). Loyo afirma que, sin duda, “the patterns of identification of dominant cinema are so well-established in our culture that the general audience would be reluctant to accept any significant departure from the artistic conventions in film making” (Loyo 172).⁷ Con esto, hay que preguntar lo que se hace cuando también existe la necesidad de promulgar otro mensaje hegemónico, el cual es transmitido más directamente y con ideologías que no tienen que ser descubiertas, sino compartidas para mejor promover adaptaciones culturales. Por lo tanto, hay que (re)considerar posibles aproximaciones al término de la *subversión* porque han aparecido nuevas estructuras narrativas cinematográficas con distintos fines socio-políticos. En el cine *acentuado* de Hamid Naficy, por ejemplo, se crean ideologías alternativas para subvertir todas las consecuencias contraproducentes que han sido fruto de las sutiles falsedades impuestas por Hollywood en cuanto a la manera de amar (el melodrama), de tener éxito (clase social), de comportarse socialmente (preferencias sexuales o composición racial/étnica), o cualquier otra

⁷ Loyo ofrece el texto de Robert B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton: Princeton UP, 1985, como un bosquejo de las formas y temáticas convencionales del cine de Hollywood.

realidad cultural “aceptable” que ha sido promovida a gran escala en las salas de cine.⁸

En su monografía *Subversive Pleasures* que analiza y aplica las ideas más importantes y menos elaboradas (para los estudios cinematográficos) de Bakhtin, Robert Stam demuestra la utilidad de la teoría bakhtiniana para este tipo de crítica cultural. Algunos eruditos han aplicado las ideas de Bakhtin a sus análisis de films, pero el texto de Stam es el primer esfuerzo al proveer fundamentos teóricos para tales prácticas (Morrison 271).⁹ Lo atractivo de Bakhtin para Stam y para este estudio, no es solo su papel en prefigurar los pensamientos post-estructurales, sino también su desarrollo de la semiótica tradicional (de Saussure) hacia un nivel mucho más práctico y aplicable a los estudios culturales y, así, a los análisis del uso “auténtico” y cotidiano del lenguaje en la interacción comunicativa interpersonal. Donde Saussure valoraba las posibilidades muertas y estructurales del lenguaje estático, Bakhtin veía el lenguaje como una entidad viva y dinámica, “constantly changing under the discursive pressure of daily utterance, [...] the Saussurean mode, for Bakhtin, cordons off history from structure, the social from the individual, and abstract langue from workaday parole” (Stam 29). Y es este acercamiento al lenguaje que incorpora las transformaciones socio-históricas y lo que promueve un espacio en el que una multitud de

⁸ Para evitar confusiones semánticas (o políticas), se dará preferencia al término: *cine acentuado* de aquí en adelante. Ver *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (2001) de Hamid Naficy.

⁹ Stam menciona los análisis de Vivian Sobchack y de Dana Polan.

enunciados surgen socialmente e interactúan para demostrar cómo lecturas ideológicas “preferidas” son inscritas de manera textual y en formas particularmente discursivas, como en estos casos del cine. Además, nos permite revelar la existencia de aquellas voces marginadas que son “dominated, distorted, or drowned out by the text’ and thereby enable the subaltern to speak” (Gardiner 211). Para Bakhtin, esta relación dialógica, tanto entre el “yo” y el “otro” o entre cualquier otra circunstancia comunicativa que funciona a base de la palabra o la enunciación, es donde se encuentra la posibilidad de ser y existir. Stam agrega: “[t]he realities of dialogism render impossible any direct relation to the self, for all human relations, including that to oneself, are mediated by language and by the other; we see ourselves in what Bakhtin calls the “mirror of others’ words” (4). Y con el término *intertextual dialogism*, Bakhtin muestra cómo se percibe “every utterance, including artistic utterances, as social and historical “events” resonating not only with their actual time and context but also with the echoes and reverberations of their past usages” (Stam 7).

Desde primera vista, hay cierta ironía instigada por el título del texto *Subversive Pleasures* (1989) de Robert Stam porque provoca cuestiones de connotación o una suerte de oxímoron entre ambas palabras por su doble carácter lingüístico/estético. Un elemento o acción *subversivo*, por lo general, aviva las indicaciones de lucha, revuelta, levantamiento, o cualquier otro término que se relacione con estas acciones cuyos fines son de lograr un cambio de orden en un sistema

ideológico-político desigual. La palabra *placeres*, al contrario, suele ser mucho más positiva y pasiva en su uso y lleva la idea de una emoción provocada por una situación amena o satisfactoria. Por lo tanto, la ironía surgida entre el conjunto de estas dos palabras crea una posibilidad de interpretaciones mutuas sobre cómo una subversión puede otorgar placeres o cómo los placeres realmente pueden ser subversivos. Si consideramos la primera interpretación sobre una subversión placentera, el gusto recibido por esta acción tendría lugar por parte de ellos que realizaran una subversión, quienes, en este caso, implementan el lenguaje del cine para promover sus ideas de cambio y entretener al mismo tiempo. Desde la perspectiva analítica de este trabajo, se puede hablar del placer en el sentido del gusto de las artes audiovisuales que dramatizan o (re)crean un simulacro utópico que (re)presenta la manera en que la subversión posiblemente se logre, o qué pasos, a través de la palabra y las acciones filmicas, serán necesarios para lograrlos. Siguiendo esta última idea sobre el cine, se podría incluir otro placer estético que se obtiene durante el acto de percibir o estéticamente digerir (i.e. ver) tales manifestaciones cinematográficas y artísticas en la pantalla. En otras palabras, sería el antecedente a la dialógica entre película-espectador/actor-actor/director-película, etc., que se llevaría a cabo el proceso interlingüístico e interiluminante entre el arte y el receptor, permitiendo que éste perciba las ideas que el arte está tratando de transmitir. Importa este breve intervalo semiótico porque, desde el

momento en que se lee *Subversive Pleasures*, ya se logra uno de los objetivos primarios de Stam al utilizar el lenguaje y el cine para provocar o instalar el enorme efecto que el discurso efectúa en nuestra existencia en cuanto a la capacidad comunicativa/lingüística, desde el mero enunciado hasta los cambios ideológicos que una elocución más “subversiva” puede incitar. Según Bakhtin, no existe lucha política que no se conduzca también a través de “la palabra” y que la lengua y el poder se crucen, o más bien se chocan, dondequiera la cuestión del lenguaje sea involucrada con disposiciones asimétricas de poder (citado en Stam 77).

Al ver las ideas encontradas en el análisis de Loyo sobre la subversión de los mensajes normativos en el cine de Hollywood y la propuesta en la necesidad de descifrar la voz de aquellos que son ‘dominados, distorsionados o ahogados por el texto’, lo que realizan estos acercamientos es buscar formas de subvertir el mensaje dentro de cintas hegemónicas al penetrar las narrativas que son sistemáticamente escondidas dentro del lenguaje del texto (e.g., las normas de cómo amar que se mencionó arriba). Por otra mano, lo que se encontrará en las películas de este estudio es el esfuerzo de subvertir las intolerancias que brotan afuera en la sociedad para proveer mensajes abiertamente subversivos y formulados dentro de tales producciones. En este sentido, lo que ha de descifrar es la mejor manera en que el arte alcance estas dialógicas directas al público para que la subversión llegue a ser placentera al ocurrir dentro de la sociedad y no solamente en los simulacros

proporcionados por los actores mismos. La propuesta aquí, entonces, será mostrar cómo las películas argentinas y españolas, en las cuales sobresale la cuestión del estado marginado del (in)migrante, proveen oportunidades de cambio social a través del mensajes encontrados en ellas. Además, hay que buscar una posible categorización de las temáticas formales generalmente encontradas en estos films para establecer los posibles contrastes diacríticos y una denominación de género cinematográfico basada en tales semejanzas estilísticas. Una inquietud surge, sin embargo, con el problema del acercamiento bajtiniano que permite conclusiones demasiadas proteicas y que requerirá otros apoyos teóricos para evitar cualquier laguna en los análisis. Además, aunque la cuestión del carnaval es sinónima con la inversión/subversión del estatus o los roles sociales y de poder, otro posible trastorno será la habilidad de evitar el empleo de este concepto de una manera forzada o efímera y, a su vez, apropiada para las cruces de este tipo de observación cinema-cultural.

Como transición a varios puntos sobre las incongruencias y las maneras en que el lenguaje puede ser problemático (e.g., debido a erróneas traducciones interlingüísticas de títulos/subtítulos), Stam conceptualiza las ideas bajtinianas sobre la *diversidad del lenguaje* y los sistemas de signos en múltiples circunstancias cinematográficas. En el mismo camino de crítica que mantenía Bakhtin sobre las antiguas (y recientes) nociones de un lenguaje reinante unitario y las implicaciones residuales de la *polyglossia* en los films internacionales en particular, es importante

recordar momentos cuando los subtítulos de una película nunca sufren de una transparencia absoluta, sino que el conflicto se origina más en el lenguaje de origen y no en su (relativa) equivalente transferencia de un lenguaje al otro y su “reported speech” (Stam 73). Stam dice que “translated titles and subtitles often involve serious miscalculations due to haste, laziness, or insufficient mastery of the source or target language or culture” (72), pero, ¿qué se hace cuando no son errores de cálculo cultural en el *idioma de destino* y cuando el problema se encuentra en la carencia o la falta de apropias alternativas de significación en el lenguaje de origen?

Salvajes en España

La filmografía de Carlos Molinero no es necesariamente extensa ya que consiste de un documental (*La niebla entre las palmas*; 2006), un cortometraje (*The Making of Atraco*; 1997), y su único largometraje: *Salvajes* del año 2001.¹⁰ Sin embargo, esta escasa producción artística no significa que lo poco que ha producido haya pasado inadvertido. Por cierto, el último film mencionado aquí es uno de los ejemplos más relevantes del cine del (in)migrante por su ruptura de las corrientes artísticas más pasivas y, en ese sentido, por mostrar una realidad de los conflictos y la violencia manifestados entre el *otro* y los representantes nacionalistas dentro de la España contemporánea. A su vez, el resultado es un film chocante y subversivo, tanto en sus fines estéticos como en sus

¹⁰ Esta película está basada en la obra homónima de Jose Luis Alonso de Santos.

logros en la dialéctica entre el receptor y la película. Empezando con su mismo título, *Salvajes* abre, irónicamente, el debate entre quiénes realmente son los sujetos brutos de nuestra sociedad: el *otro*, “invasor” que llega y altera las composiciones socio-culturales y étnicas, o el que reacciona en contra de estas alteraciones de una manera incuestionablemente violenta y con razonamientos que datan de y se enraízan en formulaciones ideológicas del nazismo. Además, el hecho de que los jóvenes violentos españoles de *Salvajes* tengan aspiraciones de entrar al servicio militar, una idea heredada de su fallecido padre, quien también sirvió en el ejército español, no es mera coincidencia, sino una muestra del complejo e inherente sistema que promueve una ideología monocultural y que normaliza acciones violentas en nombre de la salvación de la patria.¹¹

Las primeras escenas de *Salvajes* aparecen a través de una cámara temblorosa y de mano, con movimientos rápidos y en primerísimo plano para poder establecer el tono tenso y contestatario que mantiene la película a lo largo de sus 135 minutos. Se presenta a los tres grupos de personas principales en sus respectivos contextos sociales, a través de la yuxtaposición de escenas en las que una enfermera Berta (Marisa Paredes) cuida a una anciana en su casa, un policía Eduardo (Imanol Arias) bebe con sus compañeros en un bar, y Guille (Roger Casamajor) uno de los sobrinos de Berta, hace pintadas en el cementerio (en el que descansan sus

¹¹ Se aclara que el servicio militar no es obligatorio en España y los deseos militares de este chico se particulariza como una herencia del franquismo.

propios padres) con sus amigos neo-nazis para que “los judíos y los negros de mierda sepan que no pueden contaminar a nuestros muertos”. Estos momentos iniciales brevemente prefiguran el momento clave del film en el cual los jóvenes asaltan a un “negrata de mierda” pocos minutos después de salir del cementerio y cuya cara completa, a propósito, no se ve en ningún momento de la diégesis del film. No es una historia ni una película detectivesca, sino que el conflicto se basa en la búsqueda, por parte de Eduardo, para encontrar a los asaltantes de la víctima africana, quienes, casualmente, son los sobrinos de Berta, la eventual amante del detective. En este triángulo de coincidencias, no solamente se bifurcan los enfoques narrativos del film entre los distintos grupos de los personajes, sino que también se ejemplifica una intención del director de distanciar el africano/*otro* y mantener a los españoles constantemente enfrente de la cámara, ya que son ellos quienes participan indirecta o directamente en la polémica que el film expone. En este sentido, son estos personajes complacientes e intolerantes de la sociedad a quienes Carlos Molinero quiere mejor presentar y criticar.

Eduardo, por ejemplo, es un empleado del estado (inspector de policía) en decadencia, tanto en su vida profesional como en cuestiones de salud. Según él, su trabajo consiste en “limpiar la mierda de las calles”. El hígado le falla debido al alcoholismo, sólo sabe tratar a su mujer dominándola física y emocionalmente y su discurso sobre los (in)migrantes no se diferencia del de los sobrinos neo-nazis de Berta. En

cuanto a ella, la mayor crítica reside en su auto-impuesta ignorancia sobre la fea realidad en la que están involucrados sus tres sobrinos.¹² Como ella que cree que su sobrino “es un bruto, pero al fondo es un santo, un inocente”, se manifiesta la constante negación de aceptar percibir que sus sobrinos hayan sido influenciado por ideologías nacionalistas y racistas. Pero poco a poco, y gracias a los esfuerzos (egoístas) de Eduardo de abrirle los ojos, ella va aceptando la posibilidad de que sus sobrinos tengan tendencias violentas. Desafortunadamente, su único refugio son los encuentros amorosos con Eduardo, quien le provee consuelo sexual/emocional basada en su fantasía de “madero” (policía) fuerte, dominante y constantemente “caliente” para ella.¹³ Si bien existe un ambiente desbocado en su piso con los jóvenes que se burlan de ella y de su “coño frío”, la falta de control y respeto, al final de cuentas, existe porque, como le dice Eduardo, no tiene ni puta idea ni se entera del mundo en que vive. Para colmo, ella sabe que las paredes de la habitación de los chicos están cubiertas de imágenes y propaganda nazi y, sin duda, franquista. Cuando ella finalmente percibe la realidad que había estado infectando su hogar y tira la bandera española y otros artículos nazistas a

¹² Cabe aclarar aquí la verdadera y curiosa relación familiar que complica la vida en esta casa, porque Berta existe como una figura mucho más influyente que el campo semántico limitante de su figura de “tía”, ya que es realmente la figura materna y también paterna para los jóvenes por haber perdido a su madre del cáncer y a su padre en un accidente automovilístico dos años después. Berta, así, se encarga de ser la guardiana legal hasta que Raúl, el más joven, cumpla los dieciocho años.

¹³ Por cierto, hay por lo menos cuatro momentos en la película en los que él se refiere a su miembro masculino, o sujetándolo él mismo o forzándole a Berta y, así, abriendo el debate sobre la manera en que él necesita potenciar su masculinidad.

la basura, ya es demasiado tarde y el destino final y fatal de todos ya está por cumplirse.

En muchos sentidos, la figura de Berta, sin incluir sus debilidades amorosas, sirve de motor significativo de muchas madres engañadas o ajenas a la chocante realidad en que se mueven sus hijos una vez fuera de su vista. Además, dentro del espectro más amplio en términos de la hegemonía masculina ejemplificada en este film, no hay duda sobre por qué ella y su sobrina Lucía quedan arrinconadas frente a las fuerzas y las amenazas de los hombres que las rodean. Los policías las dominan con todo el poder simbólico del estado, los sobrinos las tratan con desprecio porque trabajan en equipo con sus insultos sexuales, y Fausto, el capo del submundo contrabandista en que trabajan los sobrinos, trata a Lucía (María Isasi), su “boquita mía”, como si sólo sirviera de hueco por donde embutir pene y pastillas. Al lado de ellas está Fatima (Chloé Buale), la esposa de la víctima africana, quien también sufre, de manera mucho más apocada, de los epítetos raciales de Eduardo y su compañero (la llaman “sultana” cada vez que hablan con ella) y también de Fausto (José Luis Alcobendas), quien la amenaza con tirar a su bebé por la ventana si ella no le da el dinero que su esposo le debe. Tal como el caso de su esposo, la aparición de ella en el film es bastante efímera pero, al menos, se muestra la cara y también las de sus hijos, haciendo sutil referencia a los componentes raciales que están cambiando últimamente la composición étnica de España a través de estos breves momentos con ellos.

Como dijimos, la cara de Omar (Emilio Buale) nunca se ve de manera completa en ningún momento.¹⁴ De hecho, su personaje aparece solamente cinco veces durante la totalidad del film. Después de llegar en moto y antes de ser atacado con bates, puños, patadas y cadenas durante esa noche valenciana, vemos la mitad de su rostro en un plano entero, pero a media luz/media sombra. Cuando lo están asaltando, la perspectiva cambia para pasar a sus propios ojos con lo cual Molinero nos hace sentir cada golpe, oír cada trago de sangre y ver, muy borrosamente, los movimientos violentos y rápidos del ataque de los siete contra uno. En las otras instancias, siempre lo muestran con la cabeza cubierta de vendas y con la cámara otra vez fuera de foco. Por ejemplo, cuando ya está de vuelta en casa y Eduardo llega para interrogarle, se ve claramente el rostro de éste y la bebé de Omar en primer plano, pero cuando Omar responde, a un metro de distancia, diciendo: “Esto es el paraíso, ¿no? [Pues,] África también tiene su derecho al paraíso”, la cámara se le acerca a la cara, pero está muy fuera de foco de nuevo para enfatizar la invisibilidad de este individuo encerrado en la otredad española. Por otro lado, el rostro del español, cuya existencia cabe dentro de las normas aceptables mientras sus acciones requieren especulación, es mostrado en muchos momentos en primerísimo plano, hasta poder ver las mismas arrugas de su cara. En

¹⁴ Importa mencionar que este personaje “fantasma” es protagonizado por uno de los actores principales del film *Bwana* (1996) de Imanol Uribe, uno de los ejemplos más importantes del cine del (in)migrante en España. Además, Emilio Buale es de origen nuevo guineano y emigró a España, con sus padres, cuando tenía seis años. Su nombre en *Salvajes* (Omar) nunca es mencionado en ninguna instancia del film (www.imdb.com/name/nm0117763/bio).

este sentido, Molinero arroja las caras de Eduardo, Berta, Guille o Fausto en la cara del espectador para enfatizar la necesidad imponente de empezar a cuestionar las preconcepciones dominantes que causan y permiten las acciones de violencia que este film (re)presenta.

Antes de hablar de los sobrinos, cabe aclarar que, al final de cuentas, Fausto es el que había instigado una gran parte de la violencia. A Lucía la echa de su discoteca, lo cual le motiva a ella a intentar suicidarse con pastillas proporcionadas por él. Además, el dinero que Omar le debía a Fausto fue el motivo principal del ataque de Raúl y su grupo de neo-nazis en el comienzo de la película. Encima, él controla una gran parte del movimiento contrabandista (de personas y pastillas) que llega al puerto de esta ciudad valenciana. Aunque *Salvajes* podría haber incluido alguna inclinación más específica hacia los poderes (políticos) más altos (y secretos) que indudablemente controlan, directa o indirectamente, el tráfico de seres humanos, sólo con Fausto se apunta por dónde se origina los conflictos y los motivos criminales en la historia. Y si un objetivo del film fue presentar una relación dialéctica entre los elementos problemáticos de la sociedad española y las esperanzas para mejores generaciones en el futuro, son los jóvenes quienes ocupan el mayor punto de enfoque crítico, tanto de forma cinematográfica como social.

Con chicos como Raúl y Guillermo, el director ha creado un espacio de diálogo sobre los nuevos (jóvenes) españoles cuyas formulaciones ideológicas han sido infectadas por y basadas en concepciones antiguas de

la nación que ya deberían haber caducado, aunque pareciera que, como dicen, “Hitler está más vivo que nunca”. Ciertas concepciones de la nación pueden ser comparadas con las “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson. Y el discurso de los chicos, cuando no están burlándose de su querida tía o su hermana, es asentado de una curiosa combinación de enunciados defensores y ofensivos. En otras palabras, quieren sentirse como defensores de los “ideales”—por los que morirían—que habían heredado de su padre militar y de un imaginario de una patria tan muerta como su padre que todavía padece de huellas dejadas por el franquismo en términos de una nación blanca y católica. Anderson aclara que:

[...] [I]t is imagined as *community*, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each [community], the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship. Ultimately it is this fraternity that makes it possible, over the past two centuries, for so many millions of people, not so much to kill, as willingly to die for such limited imaginings. (7)

Su ofensiva, entonces, es atacar física y lingüísticamente a los que no caben dentro del espacio de estos ideales ficticios (los judíos y los “negros”). La hipocresía en todo este proceso nunca deja de ser sorprendente porque creen estar manteniendo algo positivo (su lengua, su cultura, su “raza”, su religión, su *nation thing*, etc.) pero solamente saben lograrlo a través de la (re)acción violenta y eso, como vemos, insinúa la llegada a un determinismo fatalista. Para Guille y Raúl (y también la policía) existen varios motores nacionalizadores que han moldeado su ideología, pero los que sobresalen más son el fútbol, el Ejército (la escuela

de paracaidistas en el caso de Raúl), y la propaganda nazi. Casualmente, estos tres elementos se efectúan en su comunidad imaginada cada vez que se junta el grupo de jóvenes en su choza secreta. Dentro de ese espacio masculino donde muestran tendencias homoeróticas contradictorias e inconscientes (siempre bajo el efecto del alcohol y las pastillas), los chicos miran partidos de fútbol, se golpean entre sí y cantan sobre un futuro ideal en el cual los moritos y negros estarían muertos. Además, la transición inter-espacial que transcurre durante el partido de fútbol merece breve mención porque la escena va desde este espacio de los chicos a la casa de Morís, donde se encuentra el grupo de detectives celebrando el mismo gol que los chicos. Esta yuxtaposición escenográfica enfatiza el indiscutible alcance inter-generacional e intranacional que tiene el fútbol con sus seguidores, mientras también provoca, y ofrece, un espacio diario en el cual las cuestiones de “raza” son vistas masiva y directamente desde la proyección del televisor.¹⁵

Desde allí, los marcos dialógicos de la película son efectuados desde varios niveles de la sociedad que ya hemos mencionado, arraigados en su mayoría en los usos socialmente contraproducentes del lenguaje racista,. Igual que en *Bolivia*, como veremos, con los *utterances* chocantes de Oso como “negro de mierda”, o “bolita de mierda”, o una “mestiza de mierda”, *Salvajes* también sostiene un discurso encajado en puros símbolos de racismo, odio, discriminación e inconsciencias culturales; emitido tanto

¹⁵ Véase los textos de Franklin Foer, Bill Buford y Juan Villoro para una variedad de conclusiones sobre las influencias globales, sociales y económicos del fútbol.

por los jóvenes neo-nazis como por los mismos policías quienes, después de los miembros del Ejército, son los agentes más representativos del estado. Para Bakhtin, “the subject does not “fall” into language/the symbolic; rather, the subject is simultaneously constrained and empowered by language” (citado en Stam 54). Visto de esta manera, los epítetos como “congo”, “conguito”, “mono”, “negrata de mierda”, “sultana”, etc., por la naturaleza poderosa del lenguaje, efectúan un (falso) sentido de control y dominación para los locutores sobre los víctimas-interlocutores a quienes se les achaca directamente este tipo de frases.

Como se les delega una falsa superioridad patriótica y étnica al poder efectuar estas palabras a algún *otro*, ¿qué otra forma de poder les daría al modificar su lenguaje hacia distintos usos más sensibles culturalmente, en vez de seguir emitiendo tantos improperios sobre otros seres humanos? Por lo tanto, es muy posible que exista una laguna semiótica interlingüística entre las palabras “negro/nigger” (como se habrá observado en los subtítulos del inglés de la película), pero si es con el español en donde hay una mayor aceptación y multiplicada uso de la palabra, como se exagera en estas películas, es allí entonces donde se observa por dónde hay que implementar mejores opciones semánticas. Éstas no solamente engendrarán usos menos explicativos y más correctos en formas de las variedades de culturas representadas, sino también implementarían formas en que las nuevas opciones dialógicas podrían ser

inyectadas en el lenguaje vivo (*parole*) a lo largo del mundo hispanoparlante.

Visto así, llamar “congo” o “mono” a un africano tiene el mismo resultado que quitarle el sentido humano a alguien para, en contraposición, agregarle a uno el sentido de superioridad y poder, todo a través de la fuerza inherente de la palabra. Si, en vez de ser designado un color, por cierto el color más negativo de todos los colores posibles y, en su lugar, empezara una cadena semiótica que tuviera la mera denominación de origen, por ejemplo, con África, el proceso de significación se desarrollaría, entonces desde Guinea (país), Conakry (ciudad), barrio y casa, para poder, por fin, llegar justamente al nombre de la persona misma y, así, permitir el proceso de ver a los nuevos sujetos sociales con mucha más significación y no como un animal salvaje, ni como un mero color nacido de la oscuridad.

Aunque *Salvajes* termina de manera fatalista con la muerte de Raúl, el sobrino más joven de los tres de la historia, es también un final que va en contra de las normas típicamente vistas en el cine de (in)migración español que suele figurar la desaparición del *otro* al final de la historia. Si bien se supone el film de Montxo Armendáriz *Las cartas de Alou* del año 1990 como marco cinematográfico para el comienzo y reconocimiento del fenómeno (in)migratorio en España, se podría considerar, desde entonces, una lista importante de películas que han elaborado esta narrativa hasta la actualidad. Al componer un género de

cine de (in)migrantes, una gran parte de las películas ha seguido casi la misma construcción o proceso narrativo en su fin de promover el diálogo sobre el fenómeno en cuestión. En cuanto a esta construcción narrativa particular, lo que ocurre en *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997), *Saïd* (Llorenç Soler, 1999), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollain, 1999), *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1997), *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002) o *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), entre otros ejemplos, consiste en el siguiente progreso narrativo/cinematográfico: 1) La presentación del ambiente español (ciudad/barrio/pueblo) y los personajes españoles (su profesión/clase social); 2) la llegada del Otro (generalmente un africano o un/a latinoamericano/a) y la aparición de él o ella en la vida de dicho(s) español(es); 3) el choque/conflicto cultural, racial, étnico y, muchas veces, lingüístico entre ambos lados; y 4) el proceso de asimilación cultural por parte del *Otro* y su gradual aceptación por parte del español, lo que constituye, a la misma vez, el desenlace de la historia. En otras palabras, la historia casi siempre termina con la propagación del aprendizaje o sensibilidad cultural por parte de la sociedad en cuestión, mientras que para el (in)migrante la película desafortunadamente termina casi siempre con la desaparición de dicho personaje.¹⁶ Para el español entonces, lo que se logra al final se funda en un proceso de adquisición cultural que progresa de manera psicológica y lingüística en sus sensibilidades para con

¹⁶ Un ejemplo de esto son los casos de Zulema en *Princesas*, Milady en *Flores de otro mundo*, el personaje homónimo en *Las cartas de Alou*, o todos los “moros” en *Poniente*.

otras personas. En este sentido, los directores tratan de establecer lo que Isabel Santaolalla llama “...una refrescante lección para una sociedad que necesita reexaminar urgentemente la dinámica poscolonial que rige su relación actual con las antiguas colonias” (*Inmigración* 473).

Como decíamos, aunque la víctima africana que terminó paralítica y tuerta después del asalto aparece en momentos efímeros y a través de imágenes provocadamente escasas o desde un ángulo de la cámara en plano detalle (enfocado en su ojo funcional cuando trata de identificar a sus agresores), su presencia queda aún enfatizada, ya no solo por el lenguaje y las referencias negativas sobre él durante la historia, sino también por el juego estilístico que implementa el director al final de la película. Esto resulta porque, al contrario de la narrativa típica de historias de la (in)migración en las cuales casi todo queda resuelto con nuevas amistades y formas de ver las culturas variantes, *Salvajes*, narrativamente, concluye mucho más pesimista que lo visto anteriormente en los ejemplos mencionados. Y, de manera provocativa, este pesimismo se concentra más en el futuro del español que en el del (in)migrante. La sobrina Lucía termina viajando con su sádico novio a Francia porque, según él, España “está llena de salvajes”, mientras, irónicamente, la existencia de él realmente enfatiza la definición de este término. El sobrino mayor (Guille) acaba destrozado por los golpes y las patadas de Eduardo, quien le mandó que se fuera de la ciudad y buscara vida en otro sitio. Y, como mencionamos, Raúl, quien acababa de cumplir 18 años y estaba por entrar

en el servicio militar para ser paracaidista (por obvias influencias de su difunto padre que fue General), terminó asesinado por uno de sus compañeros neo-fascistas que le apuñaló, otra vez irónicamente, con la navaja heredada de su difunto padre. El mensaje y el destino para estos españoles entonces está claramente escrito en la fatalidad: una fatalidad surgida a través de la negación de cambiar la forma de pensar y comunicarse.

En cuanto a Omar, quien mantiene una visibilidad minúscula en toda la película, su destino tiene otro fin diferente a lo que generalmente se espera en estas historias. Aunque *Salvajes* ha sido uno de los filmes que produce más emociones violentas y escenas gráficas, por ejemplo, desde el punto de vista de la víctima de un asalto o con momentos sexuales por el uso de la cámara y el sonido en primera persona, su narración ha podido romper con la noción negativa y determinista, en cierto sentido, del futuro del (in)migrante en el país. Durante lo que podrían ser considerados los momentos del desenlace del film cuando todos ya cumplieron con su destino excepto Eduardo, el director rompe con las normas cinematográficas y nos incorpora, literalmente, en el lenguaje del film. La cámara y el sonido cambian y escuchamos al director dar las órdenes para filmar la escena. La *mise en scène* parece dejar de ser y, en vez, se ve la escena desde el punto de vista del director en los actos de grabación. Los actores están al fondo y sólo se escuchan los mandatos de luz y acción y, de repente, aparecen los testimonios y las caras de un grupo de hombres

africanos que hablan de su experiencia migratoria en España (ver el epígrafe en el comienzo de este capítulo) y que fueron al plató de cine porque se habían enterado que estaban filmando una película de (in)migrantes. Entonces, en el momento en que se espera ver lo que pasará con el último personaje principal, el film se corta y deja de ser una narración “ficticia” y se impone en el espectador un tono o perspectiva auténtica con estas voces que se materializan delante de nuestros ojos. Tal vez para representar la espontaneidad de la verdadera llegada migratoria a las costas de España e inclusive a sus ciudades, aún así en estos momentos hay un énfasis en los nombres y las nacionalidades de los sujetos globales en la pantalla. Unos son de Camerún, de la Costa de Marfil, o de Nueva Guinea, pero lo que logra este juego artístico, dialéctico y cinematográfico es hacer la historia mucho más veraz y auténtica por incluir secuencias semi-documentales. Así, se hace aparecer él que antes fue un “negro de mierda” y se lo personaliza, le da nombre y nacionalidad, tal y como sería el efecto del cambio del léxico normativo que sólo ha permitido un uso limitado entre los colores y los animales hasta este momento del filme. Y, en este sentido, *Salvajes* cumple con ser una película completamente subversiva ya que sus fines se comprometen con la mejora y la crítica de su propia sociedad, cuyos cambios llegarán a través de nuevas negociaciones socio-lingüísticas, la ruptura con narrativas nacionales fundadas en el (neo)fascismo y la aceptación del inevitable movimiento global y poscolonial del ser humano.

Bolivia en Argentina

Israel Adrián Caetano (Uruguay, 1969) es visto como uno de los fundadores del Nuevo Cine Argentino (Dargis). Como parte de esta categoría, se encuentran sus últimas tres producciones, *Bolivia* (2001), *Un oso rojo* (2002) y *Crónica de una fuga* (2006). Éstas son sus piezas más importantes y se espera que sean los comienzos de una creación fílmica futura. Las tres películas fueron anticipadas por su primera obra de importancia, *Pizza, birra y faso* (1998): “la película fundacional de la tendencia realista del nuevo cine argentino”, y la que co-dirigió con Bruno Stagnaro y donde actúa el recién fallecido Héctor Anglada (quien también apareció más tarde en *Bolivia*) (Schwarzbök 9). En casi todas sus producciones fílmicas, el espacio urbano existe como trasfondo recordatorio de la lucha de sobrevivencia cotidiana de los ciudadanos de la metrópolis de Buenos Aires. Además, la cuestión histórica en *Crónica* trata el caso verdadero de cuatro hombres que se escaparon de un centro clandestino de tortura durante el Proceso Militar y, por otro lado, el testimonio neo-realista sobre los inmigrantes y el racismo en *Bolivia* ejemplifican no solamente la amplia visión del director en cuanto a cómo crear artísticamente estas historias, sino que también demuestran el gran compromiso social que predomina en sus films. En el primer caso, se actualizó estilísticamente un tema que ha sido tratado en el cine de varias maneras para poder mantener la memoria histórica. Y en el segundo se

muestra las consecuencias actuales de la narrativa nacional y hegemónica de Argentina de los finales del siglo XX que fue basada en el etnocentrismo y la exclusión, o más bien exterminación, de gente y comunidades fuera de la historia. En “Racism and Discourse: A Portrait of the Argentine Situation”, dicen Corina Courtis, et al.:

Directed toward the shaping of the nation, the hegemonic narrative operated as a benchmark useful both for homogenization, and for the generation of *difference* and *different*. The main legitimate voice—the white and “civilized” male—became the yardstick for the various Others simultaneously *included* within the nation as a “people” and *excluded* from the republic—understood as the political element of the nation. (14-15)

Al costo de la pérdida de su condición indígena y sus derechos colectivos, desde el siglo XX, la premisa básica en la construcción de naciones en Latinoamérica ha sido la integración de gente indígena dentro de los nuevos colectivos “occidentales” (Courtis, et al. 16). El caso de Argentina puede ser uno de los extremos del continente, sin embargo, equiparable al modelo modernizador de los Estados Unidos cuyas raíces nacionales también comenzaron con una nación escrita *de y por* una elite blanca y europea. Visto desde este panorama histórico, las constantes polémicas en *Bolivia* yacen en la globalización, el fracaso del neo-liberalismo y los movimientos (in)migratorios recientes, los cuales engendran no solamente el racismo, la xenofobia y la violencia como consecuencias locales de esos fenómenos globales, sino que también demarcan nuevas cuestiones sobre el concepto de la postnacionalidad en

un país lleno de gente ahora, en teoría, sin frontera. Aunque uno de los temas fundamentales en *Bolivia* es, sin duda, el lenguaje discriminatorio y la violencia que manifiestan los argentinos hacia todo lo que sea parte del *otro*, hay que subrayar además que esa frustración surge a raíz de un nacionalismo exagerado que promueve que el (in)migrante sea la víctima más asequible y que permite, gracias a los medios masivos de comunicación, que los culpables poderes (inter)nacionales sigan sin mucha crítica o justicia contra ellos. Lo que fue un pasado construido y hecho a base del *progreso, civilización y modernización* gracias a la cultura nacional (e.g. Sarmiento, Rosas, Echeverría), es ahora cuando se ve cómo los impulsores hegemónicos han desarrollado a funcionar a través de otros mecanismos nacionalizadores como el fútbol, las noticias, los debates parlamentarios o el discurso cotidiano. La base de todos estos impulsores hegemónicos, como venimos discutiendo, es el discurso y como aclaran Courtis, et al.:

[...] [in] all the analyzed discourses, talk refers to population groups that are only constituted and standardized as such in hegemonic discourse, and whose self-recognition (when it does occur) is due to the success of hegemonic discourse in the construction of subjectivities rather than to an agreement on a factual reality as an origin for classification. Thus, the classification in itself and the attributes the classifiers assign to those they classify are a matter of discursive dispute; the discourse on the Other is the chisel that sculpts this Other. (48)

El egoísmo nacional incorporado y resultante del sistema nacionalizador del siglo XIX, entonces, ha instigado cierta miopía social e

irónica que tiende a mirar hacia fuera, en lugar de internalizar las soluciones de un país cuya población de (in)migrantes de países fronterizos no pasa del 3% de la población. Freddy, como se verá a lo largo de este ensayo, es un caso particular pero representativo de la cadena perpetua de culpabilidad que comienza con los poderes elitistas y hegemónicos de la sociedad argentina que manipulan los medios masivos en su favor (racismo de elite) y manipulan al (in)migrante con disfraz de delincuente para seguir instigando, a nivel masivo, un racismo popular que ubica a personas como Freddy como eje central de todos los problemas de la nación. Y sin poder aceptar o admitirlo, los ciudadanos “nativos” de la ciudad se encuentran en la misma postura socio-económica que Freddy. De allí, ellos subconscientemente dependen del discurso elitista emitido por los medios discursivos mencionados y, en vez de mirar hacia arriba por donde comienzan, caen en la alternativa más alcanzable: el racismo y el discurso popular. “In popular racism”, según Courtis et al., “the speaker is a subject who addresses another whom he/she seeks to exclude, and to the end he/she appeals in a hurtful way to his/her subjectivity” (30). En el racismo elitista, sin embargo, el sujeto de la enunciación no se enfrenta con otro *sujeto* a quien hacerle daño, sino con un *objeto* (Courtis et al., 30). “Thus”, como dicen Courtis et al., “the Other is objectified rather than appearing as a subject with whom to argue. The discriminated person is therefore an object of discourse, and this is anchored in the existent social distance between subject and object of

discourse” (30). Uno de los intentos de *Bolivia* es mermar la distancia entre los sujetos “populares” como Oso y Freddy, cuya coexistencia dentro del bar tiene más semejanzas socio-económicas de las que aparentan. Como declara Ignacio López-Vicuña en su capítulo “Postnational Boundaries in *Bolivia*”: “By situating all of his characters in a position of vulnerability and dispossession, Caetano emphasizes the similarities, rather than the differences, between undocumented workers and national workers displaced by neoliberalism” (15).

Con el uso de un foco difuso y filmada en blanco y negro, la película contiene una sobresaliente atemporalidad que, en primer lugar, crea un mundo gris, oscuro y triste, dentro del cual no hay lugar para la esperanza. Con lapsos y mezclas de día y de noche, aunque manejados por el eje del reloj colgado en la pared, se amplifica aún más el sentido atemporal por el hecho de que ese determinante de la hora siempre está equivocado. Como componente centralista del mundo encerrado y limitado de la parrilla de la esquina en Villa Crespo, las fluctuaciones del reloj enfatizan también la incontrolable frustración que el tiempo impone a todos los individuos que frecuentan este bar. Además, la escasez de colores en el film agrega a esa ambigüedad temporal, el objetivo de oscurecer la ubicación histórica y, en vez, alumbrar los problemas sociales que escapan a momentos históricos necesariamente específicos, debido al efímero sentimiento de tiempo que persiste en la actualidad postnacional y posmoderna. El énfasis en los detalles particulares forma parte también del conjunto de la realidad

material encontrada en el grasiento y desagradable bar-parilla de la esquina, donde Don Enrique y el resto de los individuos pasan y pierden su tiempo.

Como introducción a este espacio central, en la primera escena se yuxtaponen flashes cortos de objetos en el restaurante con un diálogo entre Don Enrique y su nuevo parrillero Freddy. El reloj atrasado, la cafetera vieja, la parilla sucia, las fotos de los futbolistas de la selección o el anuncio del trabajo pegado en la ventana diciendo “se necesita parrillero-cocinero” están yuxtapuestos con las voces de la “entrevista” entre los dos hombres. Esta conversación está saturada del desprecio y de los prejuicios mantenidos por Enrique que le dan, de manera innecesaria, un aire superior sobre Freddy o sobre cualquier otro (in)migrante. Le explica los horarios de trabajo, que los fines de semana cierran tarde, particularmente cuando hay un partido de fútbol o una pelea de boxeo, y le dice que le pagará 15 pesos al día, más las escasas monedas que los clientes dejen como propina. Después, le pregunta cuánto tiempo lleva en Buenos Aires y si tiene sus papeles en orden. Miente Freddy al responder que están en trámite. Luego le dice: “Pero...decíme una cosa, ¿Aprendiste hacer la parrilla en Perú?” y Freddy le contesta: “Yo no soy peruano. Soy boliviano” y esto sirve como efecto transicional para el momento siguiente en que se marcarán aún más las diferencias establecidas entre los dos países con el uso propagandístico de los deportes.

Lo que brinda este tono de superioridad (nacional) e ignorancia (cultural) por parte de Enrique y los otros de la película, y como una fuente que instala esta clase de mentalidad en la sociedad en general, es el partido de fútbol entre Bolivia y Argentina en que se observa (técnicamente) como una imagen grabada del televisor en el restaurante. Como un motor que dirige las masas hacia fuertes inclinaciones nacionales de orgullo, un partido de fútbol nacional representa no solamente la capacidad atlética de las once personas que corren por la cancha, sino que también encarna el espíritu de una nación, su sentido de productividad y su superioridad como ser humano. Si el equipo gana, el país gana, y así se juegan los partidos del globo. La propaganda nacional encontrada en los deportes se manifiesta de muchas formas, empezando con el uso de la bandera y los himnos nacionales, y también se expresa en forma dialógica con los comentaristas y el discurso que sutilmente incitan una dicotomía entre “nosotros” (superiores/argentinos) y “ellos” (inferiores/bolivianos). Según Bhabha:

Los mismos conceptos de culturas nacionales homogéneas, la contigiosa o consensual transmisión de tradiciones históricas, o comunidades ‘orgánicas’ étnicas—*como el terreno de comparativismo cultural*—están en un proceso profundo de redefinición. [...] Por este lado de la psicosis del fervor patriótico, gusto creer, que hay evidencia sobresaliente de un sentido más transnacional y traducible de la hibridez de comunidades imaginadas. (5)

El elemento que pone en cuestión o, por lo menos, que desajusta esta situación al agregar el elemento extranjero de “ellos” y romper con el

patriotismo argentino es la canción folklórica del grupo boliviano *Los Kjarcas*, que diegéticamente intercede con (o se sobrepone a) los comentarios del locutor. Quizás para enfatizar la inevitable mezcla por el encuentro deportivo y, así, dar voz también desde el lado boliviano, o quizás con el fin de demostrar cierta hibridación presente en la actualidad postnacional, esta música contesta, de cierta forma, el resultado del partido y a las declaraciones que se perciben a través de los altavoces. En este sentido, mientras la voz del comentarista argentino grita y establece un orgullo para la nación, este elemento musical del Otro, de los bolivianos, interactúa con lo argentino y establece su propia voz y su existencia en esta mezcla de canción boliviana/portavoz argentino durante los momentos introductorios del film. Los fragmentos elegidos son el comienzo del partido y los goles marcados por el equipo de Argentina, pero sirve mucho más como vínculo metafórico y alegórico sobre la posible subversión de posturas entre las dos naciones.

En el comienzo del partido y la introducción de los jugadores, se notan dos fuertes contrastes. Los argentinos entran a la cancha mientras el comentarista grita sus nombres y apodos: “Ahora entra el equipo argentino, con el Cholo Simeone, el Flaco Pastore, Ayala, Ortega, Almeyda, Morales y Zanetti. ¡Argentina está en la cancha!”. A los bolivianos, que entraron primero, se los observa pasar por la cámara en un instante, sin mención, para ser apenas representados después en un cuadro que proyecta las fotos y los apellidos de los jugadores y sin ninguna voz que los

nombre. Con los fragmentos de los goles, se amplifican los adjetivos positivos para el equipo argentino de manera exagerada: “Cholo [jugador], qué coraje. ¡Argentina está despierta!...Muy atento desde el comienzo. ¡Qué bien!”. Mientras, por otro lado, las descripciones de la jugada del equipo boliviano concluyen con los mismos sentimientos determinados para el país, y con connotaciones hacia su gente en general: “Qué barrera, *de mala en mala*. La defensa boliviana, *¡Terrible! Los bolivianos se desesperan, se desordenan*” (Bolivia).¹⁷ Justo después de estas frases, el reloj del bar señala que son las nueve de la mañana y aparece Freddy limpiando la parrilla en su primer día de juego intercultural y nacional.

Como se dijo, al ser filmada enteramente en blanco y negro, y con un foco poco claro, las imágenes realizadas dentro de los breves 75 minutos de la película constituyen una historia neo-realista, sin caer en el melodrama, sobre las personas que sufren la pobreza de Buenos Aires a comienzos del siglo XXI. Repletos de ignorancia, racismo y disgusto hacia todo lo extranjero, los argentinos manifiestan abiertamente sus prejuicios y acaban culpando a otros a pesar de que muchas veces se encuentran en casi el mismo nivel de sufrimiento. Por un lado, hay que recordar las ideas en cuanto a la construcción histórica y narrativa de la Argentina basadas en una nación homogénea, con fuertes raíces en Europa.

Desde Sarmiento hasta Perón, las concepciones de raza en la Argentina engendraron la denominación de los “negros” para los pobres y

¹⁷ Énfasis mío.

los extranjeros despreciados, aunque los “negros” de su país no tenían nada de sangre africana (Grimson y Kessler 119). Grimson y Kessler agregan que “en el habla cotidiana, *negro* o *cabecita negra* fue utilizado para referirse a alguien que fue pobre (así preservando el mito que Argentina fue un país sin negros)¹⁸ (121). Estos autores han creado lo que llaman “field of interlocution”, y este concepto hace posible entender cómo una nación que no es homogénea aún así manifiesta una organización heterogénea específica y estrecha (Grimson y Kessler 122). Dicen que en Argentina, el campo de interlocución nacional ha cambiado y que “[t]he term is taken to mean a social and symbolic space within which a set of actors interact, thus recognizing in “others”—including people considered adversaries or enemies—a necessary interlocutor” (Grimson y Kessler 122). Uno de los mayores logros de la película, entonces, es revelar ideas parecidas y críticas de determinaciones discriminatorias hacia el Otro.

Lo que también provee más énfasis al efecto neo-realista del film es el uso de actores no profesionales y, así, personajes que parecen haber llegado de la calle. Con formas muy naturales al actuar, el hecho de que Caetano usó sus verdaderos nombres para cada personaje también agrega a este tipo de autenticidad. Es decir, que los siete u ocho personajes (Freddy, Rosa, “Oso” (Oscar), Enrique, Marcelo, Héctor y Alberto “Mercado”) mantienen sus nombres de la vida real y se germina cierto toque de verosimilitud al ambiente de esta historia. Además, estos detalles

¹⁸ Traducción propia.

oscurecen aún más la línea entre la verdad y la ficción para dejar que el espectador se conecte con las personas involucradas, sin que la película tenga una estética documentalista. Con esto dicho, lo que se hará en adelante es ver la relevancia de los personajes en que, por cierto, existe una sola personaje femenina. Dentro de ellos, se discutirá la necesidad de percibir a Oso no como el villano, sino más bien como la persona representativa de las frustraciones que alientan dentro de la sociedad argentina y que se manifiestan hacia el caso de Freddy, el representante de los (in)migrantes y los *otros* sujetos subalternos que hayan padecido de tratamientos discriminatorias en su lucha de sobrevivencia.

Después de las dos escenas introductorias en las cuales el film hizo mención a la devaluación de todo el país boliviano con el uso del fútbol como un instigador de propaganda nacionalista, se dan de conocer las caras de los otros personajes al escuchar, otra vez, la ignorancia preponderante de Enrique en su conversación con Mercado. Habla de las calles de un barrio donde están todos los travestis, mientras don Enrique ordena lo que Freddy debe realizar en la cocina como un negrero. En su plena ignorancia, Enrique le dice, "...Donde están todas las calles con nombres centroamericanos, como de Perú y todos esos...", mientras ordena que su empleado ponga los chorizos en la parrilla primero. Durante esta conversación, Enrique y Mercado hablan de temas superficiales como los barrios mencionados o la borrachera y la pelea que tuvo Mercado con su mujer el otro día. Se observa la poquísima voz que

tendrá Freddy en todas las respuestas cortas a su jefe y a todos los clientes con el “bueno”, el “sí, señor”, el “bueno señor”, o el “algo más” que le responde a su jefe. Mientras, al otro lado del bar, los argentinos fuman y charlan de cosas irrelevantes con el fin de ignorar los aspectos más graves de su realidad y tratar al sujeto boliviano como un ser menos humano que ellos.

Desde dentro del restaurante y a través de las ventanas, panorámicamente se observa a la única mujer de la película bajar del taxi y entrar desde la calle. Cuando Rosa va llegando, la cámara se fija en las miradas de todos los hombres, y, por un instante, el pequeño cosmos de este local se detiene con la llegada de ella. Por ser una “mestiza de mierda” o, en otras palabras, mitad argentina y mitad paraguaya, y por haber pasado la mayoría de su vida en Paraguay, Freddy y Rosa inmediatamente se conectan dentro de su categoría de (in)migrantes y de empleados de escasísima clase. La conexión inmediata que ocurre entre ellos dos funciona a base de su compartida otredad, impuesta por todos los porteños con que se encuentran. Freddy y Rosa, para ellos, no son más que “bolitas de mierda”, pero esta categorización discriminatoria es lo que les une a ellos dos mientras los distancia de los demás. Sin curiosidad ninguna, una gran parte de su existencia es tolerar los deseos sexuales que los hombres se la expresan, pero si terminara cediendo a sus peticiones, quedaría en un lugar aun inferior al cual se encuentra ahora. En otras palabras, ella no solamente tiene que aguantar la constante bronca de

Enrique por llegar tarde cada día, sino también tiene que tolerar los piropos de los otros hombres que la tratan, además de su posición como sirvienta en el bar, como si fuera sirvienta en la cama también.

Cuando Freddy y Rosa acaban saliendo a bailar una noche y terminan acostándose, se conocen las razones por las que él tuvo que irse de su país y abandonar a su mujer y a sus tres hijas, en búsqueda de mejores oportunidades. Así, como en los otros ejemplos en este análisis, la postura de la mujer es disminuida y sujeta a dominaciones masculinas. Rosa, como dijimos, es la única mujer dentro de este espacio masculino, mientras la familia de Freddy, que consiste de 4 mujeres, solamente aparece en el diálogo ebrio en el cual habla de su situación familiar. Según él, trabajaba en el campo en la cosecha de coca y de fruta, pero día llegaron los yankees y “quemaron todo”. Se lo explicaba a Rosa mientras se emborrachaba y jugaba a la máquina de flipper y mientras contaba su historia, su borrachera aumentaba junto con su enojo, hasta que empezó a pegarle a la máquina, el único objeto hacia el cual él puede exhibir sus frustraciones. A diferencia de Oso, quien cupa a Freddy y a cualquier otro personaje de otra nacionalidad por los fracasos de su vida y por su situación económica, Freddy solamente tiene un objeto para expresar su desahogo. Rosa, por otro lado, existe al lado de las otras mujeres que aparecen de manera diegética, en los programas pornográficos del televisor. Don Enrique y Héctor siempre le proponen “llevarla a casa”, pero ella siempre se niega porque siente una conexión más auténtica con

Freddy, su compañero regional. Además, Caetano utiliza las comidas que comparten estos dos personajes como momento de contacto y conocimiento de su respectivo pasado. Ponen la mesa como si estuvieran comiendo en casa, puesto que este es el único espacio que tienen para compartir la comida y sus historias. Durante estas comidas, además de ser parte de los momentos de descanso de su trabajo, es cuando vemos el mayor intercambio monetario entre los personajes de la historia y este detalle muestra la polémica constante sobre la situación económica de ellos.

Teniendo en cuenta todas las complicaciones de los personajes del film, la escasez del dinero obviamente es una de sus mayores frustraciones. Freddy y Rosa se reparten las pocas monedas durante cada descanso laboral, Oso desliza un peso por la barra cuando finalmente decide pagar por su choripán, pero nadie verdaderamente tiene algo sostenible. Además, lo peor es que todos están endeudados entre sí, un factor que se agrega a las desgracias de todos. Oso le debe 200 pesos a Enrique, le debe al abogado y debe la cuota de su auto, pero gasta todo su dinero en el local de Enrique, quien también le debe al Turco. Tres de los hombres son taxistas hambrientos, uno vende cosas en la calle, y Freddy y Rosa limpian las mesas grasientas del bar cada día. En teoría, Enrique es el único que se encuentra en una situación estable, pero aun así está muy lejos de ser parte de la elite. Como reacción natural, Oso echa la culpa hacia fuera, en búsqueda de un chivo expiatorio, en vez de mirarse a sí

mismo y a su propio país. Según él, todos los uruguayos son “unos hijos de puta” y Freddy es un “negro de mierda” que le está quitando el trabajo a los argentinos. En el momento culminante del film, Oso, otra vez bajo la influencia del alcohol y de la cocaína, le dice a Marcelo: “¿Cuánta miseria hay acá? ¿Cuánta miseria hay? Uno abre las puertas para los pibes de acá...”. Y como Enrique no quiso decírselo a Oso, le pide a Marcelo que no beban demasiado, lo cual provoca a Oso a airear su disgusto con su compatriota. No entiende por qué Enrique quiere echarlos y Oso le dice:

¿Qué te pasa, loco? ¿Qué hay con esa onda? Cualquier negro de mierda viene y pasa la noche, todo bien, y yo laburo todo el día como hijo de puta y dejo la guita acá y me viene a cortar la cara. Cualquier paraguayo viene acá y te duerme en el boliche toda la noche, loco, y nosotros venimos a poner la guita, todo lo que ganamos para poder morfar.

Enrique le contesta que no gana nada con todo el dinero que le debe y la furia de Oso aumenta aún más. Le dice: “¿Vos te pensás que soy ese bolita que está transpirando allí? A mí me vas a respetar. Hijo de puta, ladrón de mierda.” Lo complicado de esta situación es que Oso tiene bronca en principio con Enrique por la cuestión del dinero, pero mayormente dirige su odio hacia Freddy y le dice a él:

Pelotudo, pensás que necesito la ayuda de un bolita como vos. No necesito la ayuda de nadie. ¿Que me va a sacar un paraguayo de mierda, un boliviano de mierda? Fijá, el paraguayo de Chilavert tenía razón. Los bolivianos todos son putos. Vení acá hijo de puta, que venís a sacar el hambre y dejás sin laburar al pibe de acá. [...] Sos una rata [Enrique]. Das laburo a este negro por dos pesos y a este [Héctor] no le das porque es puto.

Otro problema de esta situación se engendra en el hecho de que Enrique no solo utiliza a Freddy como empleado mal pagado en la parrilla, sino que también éste tiene que llevar a cabo todas las acciones que Enrique se niega a hacer por miedo o por cobardía. Esto refuerza la ideología típica de que los (in)migrantes siempre llegan a otro país para hacer el trabajo que los “nativos” ya no quieren hacerlos. En el comienzo del film cuando dos hombres dormían en el bar, Enrique, por intimidación, mandó a Freddy que les dijera que se fueran. Uno de estos hombres, el mismo que le llamó a Rosa “mestiza de mierda”, se puso violento y le gritó a Freddy con los mismos sentimientos de Oso (“negro de mierda”, etc.). Pero como siempre, Freddy se defendió mismo con honor y respeto.

Lo que ocurre más tarde, la acumulación de los eventos que finalmente conducen a su muerte, son una serie de discusiones entre Freddy y Oso que se inician por lo que Enrique no quiso hacer. Puesto que Oso debía tanto dinero por la cuenta que había ido sumando en las últimas semanas, Enrique decide no darle de comer hasta que ponga su cuenta al día. Sin embargo, Enrique manda a Rosa y a Freddy a decírselo antes de hacerlo él mismo. Primero, Rosa le dice que ya no hay y, al mismo tiempo, le dice a Freddy que no le prepare la comida. Después de usar a sus dos empleados para decir algo que él debería haber expresado, Oso acaba discutiendo con Enrique. Como Freddy sirve de comodín del conflicto entre los dos argentinos, Enrique, como cobarde, opta por usar a sus

empleados como locutores y estas acciones terminan siendo lo que enfatiza las ya acumuladas razones de odio para con los Otros de la historia.

Aunque ciertamente hay varios otros factores subyacentes a la situación económica de todos en el film, *Bolivia* también pone énfasis en la falta de responsabilidad del individuo. Oso casi no tiene ni un centavo, y lo poco que tiene lo gasta en cerveza, cigarros y cocaína, y Enrique lo sabe. Por un lado, se podría ver esto como una falta de responsabilidad ya que Oso tendría que manejar mejor su dinero. Por otro lado, se podría ver esta clase de comportamiento como un mecanismo de escape de sus circunstancias, en las cuales la única forma de vivir día tras día es bajo algo que cambia su estado mental y produce cierto olvido temporal de su situación. En todos casos, lo importante reside en el hecho que siempre culpa a Freddy y a los otros (in)migrantes por sus propios problemas.

Mientras Freddy siempre pudo defenderse contra las acciones de los demás, también su forma de defensa es lo que provocó su asesinato durante aquella noche de borrachera, confusión y pelea. La manera en que actúa con los clientes es una conducta educada y el respeto mutuo es la misma cosa que él pedía a cambio. Como portavoz de la infinita tristeza de muchos otros (in)migrantes en su lugar, Freddy termina siendo no solo un ejemplo de otros en su situación, sino que también ilustra el ciclo en que muchos están atrapados. Enfatizando este punto, el dueño del hotel *familia-pasajeros* se queja a Rosa porque, según su experiencia, Freddy

fue otro (in)migrante que se ha ido sin avisar y ahora él tiene que limpiar y recoger sus pertenencias y juntarlas con todo lo que otros también habían dejado allí. Repite la frase “Siempre lo mismo...” en cuanto a los que llegan y desaparecen, y su única solución es alegrarse por haberles cobrado por adelantado. Igual que Freddy fue otro (in)migrante que entró ese hotel y se fue sin aviso, Freddy también figura en el círculo polémico que Caetano ha querido ejemplificar como parte de la falta de esperanza y de la continuidad de historias como las de los individuos de este bar. Hay algunas imágenes repetidas que logran este efecto.

En principio, el momento cuando Enrique pega el anuncio en la ventana de su bar: “Se necesita parrillero-cocinero”, esta acción vuelve a aparecer en la última escena cuando Enrique tiene que volver a colgarlo después de la muerte de Freddy. La misma toma desde afuera que encuadró la fachada del bar en el comienzo de la historia termina siendo otra escena al final y en que la única diferencia es que hay los dos policías caminando en cámara lenta. Con los oficiales enfrente, se añade al desenlace y cómo todo continúa sin solución y demarcan que solo los días cambian, no la situación. Otro factor es la música mencionada al principio. Al igual que la apertura de la película con la escena del partido de fútbol, la película se cierra con otra canción que suena en el momento de fijar el anuncio y cerrar la cortina, cerrando así la historia, pero dejando abiertos los problemas al fenómeno de la (in)migración.

En resumen, los temas que se podrían sacar de los breves 75 minutos que ofrece la película varían en cuestiones tales como la (in)migración, la marginalización, la pobreza, la globalización y las inherentes consecuencias del neoliberalismo. En el caso de Freddy, se ha visto cómo las producciones culturales tales como *Bolivia* ofrecen una voz para los individuos de la sociedad que muchas veces terminan discriminados y sin aceptación. Aunque han constituido un mero 2 ó 3% de la de la población total del país, los (in)migrantes de los países fronterizos han sido el chivo expiatorio de los problemas y frustraciones para muchas personas (Grimson y Kessler 123). En su postura como persona respetable y trabajadora, Freddy ha ofrecido otra perspectiva para las personas que muchas veces están encasilladas en determinaciones estereotípicas, a base de construcciones nacionales cronocéntricas de los siglos pasados. En este sentido, el subalterno no sólo logra hablar a través del cine, sino que también las naciones de destino son forzadas a cuestionar su postura homogénea y reescribir, si es posible, su estado nacional dentro de momentos postnacionales.

Conclusiones

Lo que importa señalar a lo largo de este ensayo, es, en esencia, la cadena comunicativa que transcurre a nivel enunciado y en cuanto a los varios interlocutores que están involucrados en los procesos de interacción. Según Bakhtin, todo lo que hacemos y somos está basado en

nuestras interacciones dialógicas con cada uno o con los demás; vivimos, “‘in a world of others’ words’. Our life can be seen as a ‘reaction to others’ words...beginning with [our] assimilation of them (in the initial mastery of speech) and ending with [our] assimilation of the wealth of human culture (expressed in the word or other semiotic materials)” (citado por Stam 70). En un ejemplo para el cine entonces, lo que fue provocado por una conversación sobre “un negro de mierda” (*Bolivia*) o un “conguito” (*Salvajes*), tendrá mucho que ver con nuestras reacciones hacia el hablante y sobre quién es en ese momento y lo que significará él o ella para los códigos comunicativos intentados por el texto. Como espectadores, escuchamos el lenguaje de esta persona y esto acaba con un efecto que nos incluye en la cuestión de si esa persona (ficticia o no) sufre de grandes discapacidades culturales y lingüísticas. Donde se empezó con una “verdadera” expresión del hablante nativo (siendo español o argentino, en este caso) del cual se inspiró el director para crear un film en que los actores protagonizan una historia “ficticia” de intolerancia. Al final, un mayor objetivo será esparcir una crítica social a los espectadores activos para engendrar en ellos un cambio dialógico en sus confines culturales y a través de un enunciado que nos haga percibir la sociedad desde un sentido culturalmente sensible al que estuvimos acostumbrados antes. En otras palabras:

Film, within a translinguistic perspective, does not only include utterance, it *is* utterance. And every utterance, for Bakhtin, is tied to an object (e.g., the theme or the profilmic

phenomenon being registered), to others' speech about the theme (other films and other discourse treating the same theme—i.e., the filmic and extrafilmic intertext), to a reader, listener, or spectator (its addressee), and to its context. (Stam 44)

En su texto, Stam se concentra en los conceptos centrales bajtinianos (*dialogism, heteroglossia, polyphony, chronotope, speech tact, utterance, carnaval*) y demuestra su utilidad de aplicación a los estudios fílmicos con el fin de enfatizar la importancia (y la naturaleza) del lenguaje. Para conceptualizar las dinámicas del poder discursivo y teorizar la posibilidad de una 'subversión populista' de los órdenes sociales opresivos, se puede mejor llevarse a cabo un cambio social a través de la promulgación de estrategias semiótico-culturales transgresivas (Gardiner 210). Pero, cuando se concierne al cine internacional, las conclusiones revisionistas y *modernistas* de Stam vía Bakhtin, abren una variedad de oportunidades de análisis ya que la presencia de lenguas heterogéneas y los requisitos de diferentes culturas siempre están multiplicados y disponibles a representaciones simbólicamente negociables.¹⁹

Desde un punto de vista más *monolingüístico* (con referencia a la *polyglossia* y no a la *heteroglossia*, ya que se refiere al castellano en España o Argentina), el exagerado y agobiante discurso racista en *Bolivia* y *Salvajes* llama la atención sobre la enorme necesidad de cambios léxicos

¹⁹ El énfasis en *modernista* ha sido por el bien de evitar "postmodernizar" demasiado las conclusiones que hace Stam porque no es completamente un acercamiento postmoderno. Él aprecia el hecho de que Bakhtin ligeramente descuida la idea de la muerte del autor, ya que eso contradiría la existencia de un importante interlocutor en el ciclo de la dialógica artística/creativa/social/etc.

requeridos para ambos países dentro de su dialecto y cultura. *Bolivia*, como vimos, es una historia basada en los prejuicios y dificultades vividos por un (in)migrante boliviano que trabaja en un bar-restaurant frecuentado por taxistas y hombres callejeros. Desde su jefe (Enrique) hasta los demás clientes (Oso, en particular), Freddy tiene que aguantar el tono de condescendencia y las vulgaridades racistas que los hombres le manifiestan de modo constante y sin vacilación alguna. En *Other Worlds: New Argentine Film* (2008), Gonzalo Aguilar establece un análisis (“Words that Wound: Discrimination in *Bolivia*”) bajo el concepto de la imagen y los prejuicios inherentes que social y psicológicamente son muy difíciles de evitar. Aguilar proclama: “social stereotypes are so strong, have such longevity, and are so interwoven with ‘common sense’ that it is not easy to deconstruct them or reveal their operations” (148). Él concluye que un texto artístico debería guiarnos a percibir a los personajes estereotipados de tal manera y, a la vez, mostrarnos la *instancia estructural* que los produce (148). Pero más allá de la apariencia y las concepciones preconcebidas de las composiciones raciales, étnicas o “típicas” en cualquier otro sentido de percepciones socio-comunicativas, existe el lenguaje como motor y procesador de estas nociones psicológicas instigadas por la imagen. En lugar de analizar, específicamente, la postura del (in)migrante y cómo los demás lo perciben, es también importante ver la manera en que los discursos de las personas hacia el (in)migrante son

los puntos de énfasis por donde los cambios deberían emprender, en vez de enfocar solamente en la víctima.

Para el caso de *Salvajes*, tenemos uno de los mayores ejemplos del cine español que presenta y disecciona algunos de los problemas más violentos y oscuros de la (in)migración en su país, bajo el sol reluciente de la Comunidad Valenciana y bajo un lenguaje discriminatorio que se materializa desde los policías hasta los grupos neo-nazis. Forzada a enfrentarse con la vuelta de sus antiguas colonias, España se encuentra en una situación en la cual hay una enorme laguna entre los poderes colonizadores anteriores, las actuales generaciones acostumbradas al mito de una España monocultural y ahora confrontadas con la diversidad y las poblaciones “extranjeras” que llegan a las costas y quienes alteraran la textura cultural del país. Tanto dentro de España como en Argentina, existe una nueva (in)migración que está (re)formulando nuevas “naciones”. Desafortunadamente, estos desarrollos socio-culturales cuentan también con nuevas formas de (re)acción y violencia. Gracias al instinto imparable de sobrevivencia del ser humano, la narrativa nacional de ambos países (i.e. la España “sagrada” y la Argentina “blanca” y “europea”) está siendo reescrita hacia una historia pluricultural y plausible con la ayuda de estas creaciones artísticas audio-visuales.

CHAPTER 3

Camas, maracas, camareras y mucamas: Puestos locales, mujeres globales²⁰

Today, half of all the world's migrants are women.
—Arlie Russel Hochschild

Lo fascinante del cine es colocar al espectador
en posiciones morales en las que nunca estuvo. Incomodarlo.
—Lucía Puenzo

Pa' una ciudad del norte
Yo me fui a trabajar
Mi vida la dejé
Entre Ceuta y Gibraltar
Soy una raya en el mar
Fantasma en la ciudad
Mi vida va prohibida
Dice la autoridad
—*Clandestino* de Manu Chao

Introducción

Sin incitar mucha sorpresa, la (re)presentación de la mujer y los espacios que ha ocupado en el cine del (in)migrante han sido iguales, o aun más limitados, que sus posiciones reales en las sociedades de recepción. Ser prostituta o ser mucama (o una combinación de ambas) ha constituido ser parte de las únicas opciones laborales ofrecidas por el “primer mundo”, y siempre bajo el camuflaje hipócrita de que estas mujeres (in)migrantes nos necesitan a *nosotros*, cuando realmente no podría ser más al contrario. Algunas producciones como *El camino del sur*

²⁰ “Maracas” es un término jerga para prostitutas en Chile. Aunque el corpus de películas no abarca tal país, he usado la palabra aquí por el juego de aliteración que crea. Además, el uso de “camarera” se refiere al trabajo doméstico y no necesariamente a un puesto en un restaurante, aunque importa, de igual manera, este puesto laboral y las mujeres que lo ocupan a lo largo de las sociedades (pos)industriales.

(1988; Juan Bautista Stagnaro), *En la puta vida* (2001; Beatriz Flores Silva), *Princesas* (2006; Fernando León de Aranoa), *Cama adentro* (2004; Jorge Gaggero), *Vladimir en Buenos Aires* (2002; Diego Gachassin), *Amador* (2010; Fernando León de Aranoa), *El niño pez* (2009; Lucía Puenzo), o *Biutiful* (2010; Alejandro González Iñárritu) son películas en las que un componente central de la narración fílmica es el trato de la mujer en posiciones de servicio doméstico y privado. Cuando uno se refiere a las mujeres (in)migrantes en este cine y no necesariamente a la mujer “normal” de la clase acomodada y de origen de países como España y Argentina, hay que subrayar que la visibilidad de las *otras* mujeres de afuera, gracias a este cine, ya no queda tan escondida o arrinconada como los mismos espacios oscuros o negados de la vida real: en el prostíbulo, en la cama de atrás, en la maquiladora o en algún rincón de cualquier calle de casi cualquier ciudad.²¹

Estos films, al lado de sus énfasis feminista, subversivo y acentuado, permiten visualizar la prostitución, los trabajos domésticos y la dominación masculina que, hasta la actualidad, siguen siendo parte de un diálogo desapercibido o, mejor, negado sobre los conflictos sociales en los países llamados desarrollados. Es decir, las mujeres que vienen de

²¹ En el mismo día que escribo esta introducción, vi el trailer para el nuevo documental *Missrepresentation* (2011) de Jennifer Siebel Newsom que, según IMDB “[e]xplores the under-representation of women in positions of power and influence in America, and challenges the media's limited portrayal of what it means to be a powerful woman”. (www.imdb.com/title/tt1784538/). Para ver el trailer, refiérese a: www.youtube.com/watch?v=6gkIiV6konY.

regiones como las naciones fronterizas de Argentina, o de África o de Europa del este, por ejemplo, atraviesan caminos escondidos solo para ocupar *otros* espacios invisibles en su nuevo lugar de destino. “Unlike factory workers, who congregate in large numbers, or taxi drivers, who are visible on the street”, dicen Barbara Ehrenreich y Arlie Russell Hochschild en *Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy*, “nannies and maids are often hidden away, one or two at a time, behind closed doors in private homes. Because of the illegal nature of their work, most sex workers are even further concealed from public view” (3-4). Con un cine cuyo énfasis se concentra en las cuestiones de la mujer global y su estatus como (in)migrante en Argentina y España, analizaremos las hipocresías inherentes en el trato de la prostitución y las empleadas domésticas con el fin de mostrar que, al final de cuentas, son los deseos sexuales y el poder masculinos que continúan dejando a la mujer en posiciones indudablemente inferiores y limitadas en un mundo controlado por las nuevas formas de extracción de bienes del tercer mundo para beneficiar a los países del primer mundo. Además, para confrontar las cambiantes realidades étnico-sociales, muchas de estas películas ejemplifican los primeros pasos necesarios para la aceptación de las generaciones siguientes que serán fruto de la llegada y la cohabitación entre los hijos de *ellos* y los hijos de *nosotros* dentro de las obvias dependencias que existe tanto para la cultura de llegada como la de la acogida.

El niño pez

Puesto que una exploración crítica hacia las cuestiones del género y los enfoques (pos)feministas en el cine del (in)migrante son parte del énfasis de este capítulo, se hace necesario volver la mirada hacia las películas (y las novelas) de Lucía Puenzo (Buenos Aires, Argentina, 1973), cuyas producciones exponen y (re)examinan la realidad *queer* y el cuerpo (femenino) mejor que nadie en el cine latinoamericano de los últimos años. No sólo esto, sino que, además, su ojo íntimo y filmico proyecta una sensibilidad y un realismo verosímiles sobre temas que siguen siendo parte de nuestros enormes tabúes y, por ende, rechazos sociales. Este sello de Puenzo invita a nuevas (re)evaluaciones y diálogo crítico-sociales sobre las concepciones sexuales y las construcciones heteronormativas del género. Un fenómeno que más de- y re-construye la percepción estricta de nuestras composiciones biológicas binarias de hombre-mujer/pene-vagina es la cuestión (indudablemente irónica para las conclusiones precipitadas del status quo) del hermafroditismo. Con el film *XXY* (2007) comienza la trayectoria fílmica comprometida de Puenzo que abre el debate sobre cómo podemos empezar a concebir al ser humano y su sexualidad de una manera más abierta y conforme a las posibles e inherentes ambigüedades biológicas, mientras que ella también pone estas cuestiones del género en la plataforma internacional por haber sido elegida por la sección argentina para el Oscar para el año 2008. Por lo tanto, emerge el doble valor de su

creación artística que, por un lado, (re)produce tales temas sociales en la gran pantalla y, por otro, deconstruye las fabricaciones heteronormativas del mismo sistema cinematográfico responsable, en una gran parte, de la propagación del género en el cine (i.e. hollywoodense y latinoamericano) a lo largo de los últimos cien años.

Lo que se espera de esta directora para el futuro se verá en su próximo proyecto: *Wakolda* (2011; en pre-producción) que, igual a *El niño pez*, está basada en la novela de esta directora-guionista-novelist. La historia es sobre el siniestro doctor nazi y “[...] los siete meses durante los que el nazi Joseph Mengele vivió en la Patagonia mientras huía de los servicios de inteligencia israelí. Lo acogió una familia argentina, sin saber su verdadero nombre ni su historia” (Cinealsur). Esta producción novela-película seguramente andará de puntillas entre la realidad histórica y la ficción, pero más importante es el hecho que expondrá una crítica alegórica sobre los eventos históricos de la convivencia y el refugio que otorgó su país a los nazis después de la Segunda Guerra Mundial. Estos actos indudablemente presagiaron los años 1976-83 cuando el neo-fascismo mostró su nueva cara y, en cierto sentido, terminó postmodernizando el sistema de poder con actualizadas formas de represión estatal, tortura y nuevos espacios para campos de concentración—en este caso siendo estadios de fútbol, talleres mecánicos y otros lugares urbanos en los cuales alrededor de, se alega, 30.000

personas fueron torturadas y eventualmente desaparecidas.²² Paralelos a estas alusiones críticas de la historia “oficial” argentina, el género y la sexualidad también formarán parte de su creación artística, pero en formas mucho más inesperadas y originales, ya que el nazi Mengele y la enana de la familia se embarcan en caricias emocionales y sexuales. En este sentido, la cuestión corporal y carnal evoluciona aún más en el mundo ficticio de Puenzo, lo que se combina con una mirada hacia el pasado y algunos elementos que el sistema político hegemónico preferiría mantener fuera de sus capítulos históricos.

En el caso de *El niño pez* (2009), estamos ante una propuesta multigenérica en todos los sentidos. Es decir, para las cuotas cinematográficas es una historia melodramática, un *thriller*, cine noir, cine queer, cine realista con un ingrediente “mágico” latinoamericano y, dentro de todo, cine *de y para* los (in)migrantes en un contexto postnacional y globalizado. Como declara Puenzo en una entrevista con *IndieWIRE*: ““El niño pez” is a film that intertwines several genres, and that was one of the biggest challenges: how to weave together different genres while having at the same time a narration that would be common to the whole film, a tone and rhythm that would give it an identity”. Los críticos estadounidenses también la han calificado como una *Thelma and Louise* latinoamericana “minus the humour”, aunque esta categorización simplista y etnocentrista

²² La producción cinematográfica sobre este tema es bastante numerosa: *Garage olimpo*, *Crónica de una fuga*, *La historia oficial* (que dirigió el padre de Lucía Puenzo), *Un muro de silencio* y *Los rubios* son ejemplos clásicos de cómo la tortura y estos momentos históricos han sido representados a través del cine.

podría ser discutida de varias maneras (*Screendaily.com*). Por otro lado, las temáticas del film se multiplican aún mucho más que su calificación múltiple de género, ya que se incorporan sensibilidades femeninas y su sumisión al poder masculino y su lucha contra el mismo; la (in)migración de ciudadanos de los países fronterizos con Argentina (Bolivia y Paraguay) y sus numerosos roles íntimos dentro y fuera de toda esa sociedad; la corrupción policíaca; la prostitución; la subversión o la ruptura de roles y clases sociales; la exotización del *Otro* y la ignorada co-dependencia entre la cultura de recepción y la cultura que llega a sus puertas con anhelos de un futuro mejor. Con una mirada más íntima hacia los confines narrativos de esta película, de ahora en adelante nos enfocaremos en ver cómo estas cuestiones temáticas se manifiestan a lo largo de una historia de sobrevivencia para dos jóvenes amantes en Buenos Aires.

La historia de *El niño pez* funciona a base del amor entre Lala, una porteña privilegiada de San Isidro y Ailín Gauyén o “Gauyí”, la mucama paraguaya quien ha limpiado y cuidado la casa del juez Bróntë durante los últimos seis años. Ahora La Guayí está por cumplir los veintiún años, marcando a los trece años de la edad cuando ella salió de su patria paraguaya, buscando una vida mejor, pero no necesariamente en términos económicos. La iniciación al dominio masculino en su vida fue marcada por su propio padre, quien, según él, se enamoró de su hija igual que Lala y todos los demás, tanto que la terminó embarazando durante los años más delicados de su vida y forzándola a embarcarse joven y sola en un

viaje migratorio. Con esto, la historia se bifurca en dos espacios existenciales principales. El primero se extiende hacia la leyenda metafórica y mítica de Mitay Pira en Paraguay, la que también inspira el título del film y más importante, debido a que sirve de base de la resistencia que La Guayí se impone para combatir los efectos emocionales, espirituales y psicológicos propias del embarazo, y el eventual asesinato de su hijo en el lago Ypoá. Según la leyenda, Mitay Pira es el espíritu que lleva a los niños que se ahogan “hasta el fondo” del lago y su referencia simbólica se inclina hacia la representación del cielo *post-mortem* de su hijo-pez porque es allí en el lago donde él puede vivir, ya que su vida en la tierra no fue permitida.²³ Dado que el niño nació con problemas físicos, sin hablar de las consecuencias emocionales y sociales producidas durante el embarazo, La Guayí terminó dejando al bebé en el agua, haciéndolo por él, según ella, “para que viviera tranquilo. Para que respirara”. Aunque no vemos sino hasta el final de la película lo que realmente fue el comienzo de la historia de esta adolescente con el nacimiento de su bebé en el agua de la bañera en Paraguay, se alude a todo aquello desde el principio con las alusiones metafóricas del agua y la leyenda mística de su niño que se desarrollan paulatina y paralelamente con el viaje espacio-temporal que realiza Lala durante su huída de Buenos Aires. Aunque ella se escapa

²³ Según Puenzo, el mito lo inventó ella porque “[s]iempre me fascinaron los mitos y las leyendas, cómo se construyen, por qué son tan importantes... En general parten de un hecho muy oscuro que encuentra en la leyenda su contratante luminosa. En *El niño pez* me dí el gusto de inventar una leyenda” (Soberón).

después de la muerte de su padre, sus acciones aun así están ubicadas durante períodos más cercanos con el presente. Durante varios momentos íntimos entre las chicas en los que se abrazan y sueñan sobre su futuro en Paraguay, se hace la transición al tiempo que pasó Lala en Ypoá cuando reinventa los cuentos que su amante le contaba y, estilísticamente, el film manipula las referencias temporales en que la historia diegética nos ubica. En otras palabras, los *flashbacks* que ofrecen los diferentes recuerdos de las dos chicas, en diferentes lapsos de su memoria funcionan de una manera nivelada. Desde la ventana del autobús Transportes del Paraguay cuando Lala huye a Paraguay, ella repasa los momentos particulares sobre el niño pez y la vida de La Guayí antes de irse a Buenos Aires. Ya cuando llega a Paraguay, la realidad histórica de La Guayí se convierte en una realidad actual para Lala, ya que reproduce allí y “ahora” todo lo que le había contado de su adolescencia del pasado. Allí en el autobús, ella percibe por primera vez la leyenda del niño pez con la figurita colgada en el parabrisas, la cual sirve de presagio de todas las ofrendas que la gente del pueblo había dejado en la entrada de la casa en honor a él y a los otros bebés que también habían muerto en este pueblo. La secuencia del sueño (o de la realidad) que se le ocurre a Lala cuando entra el lago Ypoá y nada con el niño pez es precedida por otro momento del pasado/presente en Buenos Aires cuando las dos están en la bañera hablando de los sueños que tiene La Guayí sobre ese mismo lugar. Mientras La Guayí habla de su sueño, Lala se percata de él en la siguiente escena y, así, la directora

yuxtapone las dos secuencias relativas entre la realidad y el sueño, el pasado y el presente. Siendo la metáfora más importante de la película, el agua representa un lugar de escape donde La Guayí podría encontrar solaz, lejos de las fuerzas masculinas pero cerca de su hijo y Lala. Lo que sí observamos desde el principio, sin duda, es esta cadena perpetua del dominio masculino bajo el cual La Guayí ha estado sometida desde aquellos actos cometidos por su propio papá hasta la explotación sexual que recibe del resto de los hombres que se instalan en su vida. Con esto, la directora implementa varias y finas transiciones que alteran los hilos narrativos de los supuestos presentes y pasados entre Argentina y Paraguay y, así, se constituye la delicada y cambiante forma en que la estructura narrativa de esta película se circunda.

La otra bifurcación existencial se inclina hacia un nivelado (“layered”) presente en Buenos Aires cuyo énfasis concuerda con La Guayí como sujeto ya atenta a las causas y efectos que la violencia masculina perpetúa. Estilísticamente hablando, uno de los mayores logros de este film es toda esta gama de (des)organización temporal, o su *heterocronismo*, que se refiere a cómo Puenzo manipuló el tiempo de una forma más allá de secuencias lineales y/o dúo-temporales que concretamente van entre el presente y *flashbacks* del pasado, al construir el hilo narrativo para crear cierto pastiche o cierta superposición de varias capas temporales que nos presentan desaparejos momentos del pasado y de un supuesto presente. De todas formas, en medio de todo se mantiene el

hilo y la fluidez necesarios para la legibilidad de las secuencias escenográficas que transcurren a través de este universo filmico. Otra de las maneras en que se conserva esta (des)conexión temporal es observada con el perro Serafín. Por cierto, un punto de contraste entre el film y la novela es que es a través de él, un “punk/rebelde” que criticaba con amargura a los habitantes de este mundo domésticamente complicado.²⁴ Mientras en el film ya no es desde la perspectiva del perro, el tamaño y la edad de este animal son marcas momentáneas para mostrar en qué momento temporal se ubica al espectador. En la primera escena, por ejemplo, Lala está dormida por la mañana, entra un Serafín grande y la lame para despertarla. Lala mira con susto al vaso vacío en la mesa de noche y descubriremos más tarde que ésta fue la misma mañana después del duelo de leches envenenadas entre ella y su padre. A continuación, conocemos a La Guayí, a quien el Vasco (Diego Velázquez) despierta por la mañana, igual que el perro de Lala, sino que él no usa su lengua simpáticamente como Serafín—él usa su “poder fálico”. De allí, La Guayí sale del almacén al margen de la ciudad y encuentra un perro de cachorro, dentro de una bolsa de basura. Justo después, de nuevo aparece Lala en su cama, pero ahora la despierta el cachorro, el signo mayor del amor entre ellas y el signo cardinal de estas elipsis temporales implementadas. Así, la directora comienza su historia diegética, desde el principio, con una

²⁴ Dice Puenzo en su entrevista con Fabián Soberón que “empecé a escribir el texto [*El niño pez*] un día después de que muriera mi perro, que era un atorrante. Tenía la sensación de que el animal siempre se reía de todo. Escribí ese texto sin pensar en que luego podría publicarlo” (sin página).

yuxtaposición de dos momentos diferentes, parecidos en el sentido de la escenografía y las acciones de las chicas, pero se distinguen por realizarse durante un pasado lejano y otro pasado más cercano al presente. De todas formas, el marcador de diferencia secuencial es el perro, mientras el objetivo de esta mezcla es subrayar el presente y mostrar que la(s) historia(s) deberían ser percibidas no desde una perspectiva atrapada y olvidada en el pasado, sino que todo debe ser relativamente concretado en una distinción actual y vigente. Algo significativo que debe ser tenido en cuenta es que si bien la organización temporal demuestra la creatividad cinematográfica de Puenzo y realiza su repertorio artístico, es que los lapsos acentúan la continúa internalización de la violencia masculina que enfrenta La Guayí y cómo ésta se ha perpetuado hasta la actualidad. Es decir que no importa *cuándo* pasan estas cosas; el hecho de que *sí* pasan, fuere cuando fuere, es lo que se debería superar en la percepción de la frustrante realidad de esta joven. Como parte de estas violencias masculinas, hay tres o cuatro hombres en particular a quienes ella tiene que seducir para superar su propia existencia en Buenos Aires. El Vasco, el padre de Lala y quienes constituyen los poderes estatales y generales de castigo, desde el juez Bróntë hasta el comisario y los guardias de la institución de menores.²⁵ Todos se insertan en su vida, tanto de manera física como en forma figurada.

²⁵ El guardia del barrio es también otro hombre que la persigue de manera constante. Sus acciones se disimulan, sin embargo, porque la piropea en guaraní y parece que Lala, con

Al lado de su introducción ambigua durante esa mañana con La Guayí, vemos la cara del Vasco y entramos a su mundo clandestino cuando los tres van a un concierto popular del grupo Potrankos con “el chillido de los machos”. Este criminal que vive al borde de la ciudad cerca de las vías ferroviarias es además una alianza clave para las chicas y su destino. Como forma de ahorrar dinero y cumplir con su sueño de escaparse juntas a Paraguay, Lala y La Guayí negocian cuadros y joyas robados de la casa en San Isidro y el Vasco las vende a sus clientes corruptos en la ciudad. Uno de ellos en particular es el mismo comisario que el juez Bróntë proponía declarar en su libro que “va a prender fuego a todos”. Con esto se adelanta cierta ironía circunstancial en que las chicas se benefician de la venta de un cuadro que sacan de la casa, sólo para que luego la pintura aparezca en la pared de la casa del comisario. Este cuadro no solamente existe como un retrato figurativo de La Guayí ya que es de una mujer acostada en el “fondo” del agua, sino que, además, representa las inevitables realidades y conexiones literales de la corrupción estatal en Buenos Aires. En un momento, este cuadro representa la salvación de las chicas por su venta en el mercado negro; por otro lado se metaforiza o se establece una relación metonímica ante la imposibilidad de escapar de ese mundo de represión, ya que termina colgado en la casa del mismo comisario que, en ese momento, controlaba el destino de la paraguaya.

sus ojos obsesionados con la Guayí, es la única persona que se da cuenta de las potenciales agresiones sexuales.

El Vasco es un caso curioso ya que ha tratado a La Guayí “como a una de sus perros” desde que la vio bailando cuando tenía 13 años, pero es el quien también la protege y la salva cuando más le conviene. Sin su conexión de ventas en el mercado negro, sin su cuidado a Serafín cuando La Guayí estaba encarcelada y Lala estaba en Paraguay, y sin sus perros ni su pistola, las chicas no habrían podido llevar a cabo su escape de la casa clandestina y de “fiesta” de los policías. En principio y desde su mera presencia física, uno percibirá al Vasco como el villano de tendencias agresivas y criminales porque no ocupa un puesto oficial en la sociedad; entrena a numerosos perros guardianes, y es un mujeriego que se aprovecha de las jóvenes igual que cualquier otro. Así cuando se revela su rostro misterioso en el concierto, Puenzo también ofrece una breve mirada hacia el ambiente popular musical en donde se alivia la sed masculina, en teoría, con el cuerpo femenino.

Al comienzo del concierto el grupo grita al público: “¿Los que quieren sexo donde están esta noche? Mujeres vírgenes, ¿dónde están?”. De allí, varias chicas se suben a los hombros de otros e, incluso La Guayí se quita su camisa para ser parte de estos gritos de deseos sexuales. Aunque el Vasco es la única persona en la historia que apoya a las chicas y quiere que estén seguras, al mismo tiempo muestra sus oscuras intenciones masculinas cuando critica a La Guayí y la compara con su famoso papá. Le dice: “cada día que pasa estás perdiendo plata vos. Trabajando de mucama con esas tetas. Podrías ser más famosa que tu viejo”. Con esto, el Vasco

destapa el valor simple y sexual que le atribuye a la joven, justo antes de besar a las dos al mismo tiempo. En cierto sentido, él combate entre sus deseos sexuales y su ética moral en el momento en que a Lala se compele a cuestionar el rol de La Guayí en su vida y, más importante, salvarla de la casa del comisario. En sus tareas laborales él se responsabiliza de los cargos que los señores oficiales no pueden realizar abiertamente, ya que son cargos corruptos e ilegales. Estas conexiones que arquean entre los estratos poderosos de la sociedad hasta el mundo secreto en que él vive, son lo que proveen los recursos necesarios para ayudar a las jóvenes a alcanzar su utopía femenina en Ypoá. Aunque se establece el tono oscuro de este film desde el principio, el ritmo tenebroso aumenta más y más para manifestar las complejas negociaciones sociales que se desarrollan en los tejemanejes de esta ciudad. Los espacios de este mundo lóbrego, que incluyen el instituto de menores, la casa del comisario y todo lo que constituye el círculo social del Vasco, son lugares contruidos y dominados por el imaginario masculino patriarcal, cuya existencia viciosa y ya agotada requiere nuevas reevaluaciones.

Dentro de una casa repleta de “problemas del primer mundo”, el juez Bróntë y su alto estatus social han creado un espacio familiar en que el hijo mayor es adicto a la cocaína, la hija (Lala) es emocionalmente débil por haber sido criada en un hogar protegido—y tienen que emplear a una (in)migrante “exótica” como mucama porque la madre tiene el lujo de estar fuera, corriendo maratones en París con gente de posibilidades

económicas como las suyas. Si hablamos en términos de las líneas estrictamente históricas de la vida de La Guayí, hay que subrayar que comenzó con la relación incestuosa de su padre pero la organización estructural de la película, como lo venimos analizando, arranca con el hombre que ahora ha reemplazado a la figura del padre enfermizo y transgresor, cuyas debilidades sexuales son complementadas por sus poderes simbólicos, jurídicos y masculinos. Dentro de esas debilidades podríamos incluir, también, los placeres del fetiche exótico que él recibe de la india paraguaya, tanto que en otro momento acentuado por el tiempo, él babea por esta chica, quien le canta y seduce a él, “así [como] los hechizaron a los españoles los guaraníes, cantándoles”. En esta cena de despedida de Nacho, quien prefiere volver al campo a tener que aguantar otra escena incómoda como ésta, el juez Bróntë presume enfatizar la importancia del presente momento y exhibirse como la figura sabia de la casa, aunque ya no lo es. Su hogar ahora se compone de dos hijos que lo odian, una mujer que lo engaña y una joven exótica que permite sus pasos seductores por miedo de perder su trabajo. Encima, La Guayí permite las avances porque ella siempre ha sido víctima de su circunstancia, es decir que su sobrevivencia depende del intercambio entre su cuerpo y los deseos de los otros hombres en su vida. Para muchos, incluso Lala, la paraguay provoca un exotismo seductor que complace con la fijación que atribuyen a la *otra* exótica que, en un lugar, satisface tanto sus placeres sexuales como sus necesidades de salvar a esta *india selvática* y encuadrarla en la

“civilización” cosmopolita. El juez siempre insiste en que le “hizo bien esta casa”, que ella está “más linda ahora”, cuando trata de comparar su vida de antes en Paraguay con la de la actualidad en su casa. Asimismo, llega el momento cumbre cuando La Guayí se harta de ser objeto sexual ora del padre ora de la hija, tanto que se va de la casa y así, provocando en Lala un intento de suicidio. Lo que resulta, sin embargo, es un juego psicológico que subvierte definitivamente el poder patriarcal de esta casa, y lo que vislumbra los cambios en la relación de ellas y su nueva generación.

En el crescendo de acción de la película, Puenzo manipula secuencias de tomas de diferentes momentos temporales para yuxtaponer los dos actos culminantes en que Lala pierde la inocencia. Primero, esta maduración es incitada cuando ella se entera de las acciones de agresión por parte de Sócrates Espina (el padre de La Guayí) y vuelve a su casa en Buenos Aires para sacarla del instituto de menores. Su mamá ya está de regreso de París porque se enteró de la muerte del juez y Lala se consuela, al mismo tiempo que se enfurece, rapándose el cabello en la bañera. Esta escena es llamativa no solamente porque representa el final de su adolescencia y el comienzo de la furia que se apropiará de ella de ahora en adelante, sino que también es un momento de elogio a la preparación artística de esta actriz, ya que hubo una sola toma para ejecutar este momento emocional. Ahí también resulta ser cuando los juegos temporales se entremezclan más porque lo que antes eran ciertos

flashbacks durante distintos eventos del pasado, ahora el recuerdo de Lala se manifiesta delante de nuestros ojos y a través su memoria.

Después de cortarse el pelo, Lala entra físicamente al estudio vacío de su difunto padre, mientras en sus pensamientos, atraviesa el momento en que lo interrumpió a él en pleno acto sexual con La Guayí. La cámara se enfoca en sus pies descalzos y después en su cabeza rapada en primer plano, así marcando que estamos en el momento presente pero viajando al pasado con ella. Mientras esta escena nos ubica en la actualidad, la imagen fantástica continúa en el pasado durante la noche en que La Guayí se va de la casa al no poder tolerar ser el objeto de deseos y obsesiones sexuales entre los dos. Y, precisamente, es este abandono lo que provoca el supuesto intento de suicidio de Lala y ese duelo psicológico mencionados anteriormente. Al echar pastillas a un vaso de leche, de repente llega su padre y le pide un vaso también, con azúcar: “dos y dos, como cuando [ella era] chica”. Los dos se fijan en la opción de vasos que tienen delante de sí y ella deja que él elija, a sabiendas de cuál está contaminado. La mínima reacción en la cara de él, al saber lo de la leche, determina que, en efecto, sospechó las reglas del juego en ese instante y las siguió hasta el final, tanto que dejó un pañuelo de recuerdo debajo de la cama de La Guayí y tomó el tiempo de escribir su última nota jurídica sobre las acciones de su hija, declarando: “A partir de su opción, queda comprometida legalmente con su decisión” y así, él trata a su hija igual que a un defensor de la corte, manifestando la disolución total de lo poco que quedaba de esta relación

familiar. Después de este apogeo situacional y temporal, se levanta una Lala distinta, masculina (por su nuevo corte de pelo) y completamente decidida a llevar a cabo la misión del rescate de su novia del instituto de menores. En general, la relación amorosa entre las dos chicas sirve de un punto cardinal en la historia en términos de la subversión de los roles sociales que constituyen sus acciones y su existencia. En primer lugar, son responsables por la ruptura de la binaria figurativa entre sótano y la planta arriba.

Durante la fiesta de despedida de la madre, por ejemplo, Lala pasa el tiempo en la cocina con las dos sirvientas (La Guayí y la mucama prestada del vecino) y el perro. Al lado de las mucamas, quienes están vestidas del gastado traje simbólico del delantal, la rubia las acompaña a servir las empanadas a los invitados, lo que provoca que su mamá le diga que no lo haga porque “no queda bien”. El rol de las mucamas, como muchas presunciones hipócritas que permiten a la clase alta *sentir* su superioridad simbólica, reside en la expectativa de ser vistas, pero ser invisible al mismo tiempo. La hipocresía yace, en un lugar, en el requisito de vestirse como empleadas y mostrar así que los dueños de la casa mantienen el lujo de explotarlas, pero que existen y trabajan de forma discreta al mismo tiempo. La presencia de La Guayí como objeto sexual, sin embargo, resulta ser demasiado patente para el juez, ya que durante esta misma escena él la seduce con su baboso *gaze*, mientras le pregunta a su hijo adicto si tiene un poco de cocaína. Esta escena es transicional entre

el momento “actual” en que Lala ya huyó a Paraguay y observa las noticias de los reporteros sospechando de La Guayí por la muerte de Bróntë. Por lo tanto, los viajes que realiza Lala a Paraguay y sus sueños de mejorar su estado de vida en otro país sirven de otro trastorno del status quo, ya que su emigración va en una dirección contraria a los movimientos migratorios hacia la Argentina de los últimos años. La vida en Buenos Aires para ellas ya no vale, no porque tengan graves dificultades económicas (por cierto, han ahorrado 5.000 pesos guaraní, u 848 pesos argentinos, sin mencionar el ya cómodo ambiente que se les facilitan dentro de la casa de San Isidro), sino porque el estilo de vida y el constante peso masculino de agresiones y corrupciones impunes ya las hartaron. Y aunque sea un sueño juvenil, confían tanto en el aventurero amor entre ellas que abandonarán todo lo que tienen en Argentina para asegurar la fructificación de su futuro juntas en otro sitio.

La frontera y la compañía de Transportes del Paraguay aparecen al principio y al final como marco de referencia entre lo blanco y lo negro; entre un pasado complicado y un supuesto futuro esperanzador. Además, la fluctuación espacio-temporal siempre se ubica en un pasado relativamente cercano, aunque se mantiene lejos la referencia espacio-temporal específica. Sin embargo, la historia termina donde empezó, con referencia al parto del niño pez y la realización de la huída que siempre anhelaron las chicas. Esta producción artística argumenta la sobrevivencia y las dificultades ante las que se enfrentan las mujeres, con referencia a los

casos de (in)migrantes que reciben tratamiento distinto a los demás. La Guayí trabaja en una casa como empleada doméstica y el señor de la casa se aprovecha de ella. Su propio padre la embarazó cuando apenas tenía trece años y tuvo que ahogar a su hijo para salvarse. El Vasco la amó de cierta manera, pero como ocurrió con todos los contactos masculinos en su vida, la estructura de poder también fue desigual porque fue su casa, su mundo clandestino y sus perros los que permitieron que solamente la percibiera como otro objeto circunstancial. Las noticias alteran la muerte del juez para asumir, desde el principio, que un acto así solo podría ser realizado por la (in)migrante involucrada y, cuando la someten bajo el cuidado del estado que la juzga de forma igual a las mismas preconcepciones del telediarío, ella queda obligada a prostituirse para obtener los “favores” que el comisario y las guardias le procuran.

Al final de todo, el énfasis en el amor verdadero y la salvación que ambas chicas se proveen en momentos separados conforman la posibilidad del amor verdadero entre ellas y, de este modo, el film apunta a un remedio posible que yace en una utopía en la que las influencias patriarcales, las desniveladas estructuras de poder y la deshumanización de la mujer ya no existen. En el mundo de Puenzo, La Guayí se sacrifica porque sabe que Lala no podría soportar los abusos y la vida encarcelada y, por eso, exige que se olvide de ella. Sin embargo, Lala se niega a olvidarla porque la quiere mucho y porque cree en un final feliz. Otra realidad conflictiva radica en el hecho de que nadie creería la historia o la inocencia

de la (in)migrante al mismo tiempo que ningún “nativo” de la Argentina dedicaría tanto esfuerzo para salvar a otro (in)migrante sin que tenga cualidades exóticas como La Guayí. Así, el nuevo corte de pelo de Lala la convierte en una figura pre-determinada, no obstante masculina, a salvar a su doncella afligida y romper con las suposiciones o constructos nacionales establecidos por generaciones anteriores. Cubierta por un enorme lienzo de cuestiones sociales que examinan la posición de la mujer dentro del reino masculino, Puenzo revela una circunstancia que concuerda con los cambiantes roles y mentalidades pertinentes a la generación de Lala y La Guayí, una filiación que no solamente desea la paz femenina utópica, sino que además percibe el contexto bonaerense actual con una lente representativa a las cambiantes normas étnicas, sexuales y socioculturales. Cuando Lala le pregunta a La Guayí si es un final feliz, Puenzo nos pregunta lo mismo a nosotros, para saber si esta fantasía podrá hacerse una realidad, fuera del agua y auténtica como parece ser el amor entre ellas.²⁶

Amador

²⁶ Los detalles sobre los actores son otra curiosidad referencial ya que las nacionalidades verdaderas de las chicas contradicen las expectativas que la película ofrece. Inés Efron (Lala) nació en México y María Vitale (la Guayí) nació en Buenos Aires y es hija del compositor Lito Vitale. Así, la actriz que representa a la (in)migrante del film y quien, por cierto, tiene características físicas más “oscuras” es la actriz Mariela Vitale, nacida en la Argentina. Al contrario, la protagonista representativa de la “Argentina” es mexicana de nacimiento y rompe completamente con las expectativas nacionales que se esperaba establecer, gracias a estas diferentes conglomeraciones ofrecidas en el film y en la vida real de los actores.

Fernando León de Aranoa (Madrid, 1968) es uno de los directores contemporáneos españoles más comprometidos con el proyecto crítico de revelar y cuestionar la esencia de los conflictos sociales de su país de los últimos años. *Los lunes al sol* (2002) explora el desempleo en el norte de España al comienzo del siglo XXI; *Barrio* (1998) invita al espectador a entrar al mundo de los adolescentes madrileños y su escape del aburrimiento de su ciudad; *Princesas* (2005) renueva las maneras en que se percibe la prostitución en el cine y muestra cómo esta profesión ha sido alterada por las recientes olas (in)migratorias; y su última producción, *Amador* (2010), nace emerger la cuestión de la (in)migración en España donde *Princesas* terminó, al incorporar a la otra mujer (in)migrante quien trabaja dentro del hogar español como empleada personal y doméstica.²⁷ León de Aranoa también ha colaborado en un proyecto documental, *Invisibles* (2006) y su documental inclusivo (*Buenas noches, Ouma*) divulga el conflicto armado que lleva 20 años en el norte de Uganda. En diálogo con producciones fílmicas contundentes a énfasis globales, étnicos y migratorios, *Amador* ofrece una esfera de debate crítico-social y artístico sobre los entornos poscoloniales que han obligado a España y al norte a evaluar su pasado para poder enfrentarse con las consecuencias resultantes de la actualidad. “La “cuestión migratoria”, declara Lorenzo

²⁷ Aranoa también ha dirigido *Familia* (1996), otro documental (*México caminantes*, 2001) y colaboró como guionista en *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 1997) y en la dirección de *Izbieglize* (1994).

Cachón Rodríguez en su texto: *La “España inmigrante”: marco*

discriminatorio, mercado de trabajo y políticas de integración:

heredera de la capacidad desafiante que tuvo la “cuestión social” para las sociedades desarrolladas de finales del siglo XIX y principios del XX, se está convirtiendo en el tornasol que permite a la sociedad europea y a la sociedad española de principios del siglo XXI verse en el espejo y que nos obliga a definir el carácter inclusivo que queremos dar a nuestra sociedad y el modo de llevarlo a cabo. Nos exige también incorporar a los inmigrantes dentro del “nosotros”, dentro de ese sujeto político que construye esa nueva sociedad, esa nueva Europa, esa “Nueva España”, ahora en el viejo continente. (9)

Protagonizada por Magaley Solier (Marcela) y Celso Bugallo

(Amador), *Amador* extiende el patrón sociorealista y estilístico que el director ha utilizado a lo largo de su carrera, mientras sigue explorando sus intereses sociales sin comprometerse o “limitarse” a ningún género en particular (Torres, sin página).²⁸ “El tipo de películas que hago”, dice Aranoa en una entrevista con RTVE.es, “habla de la vida, y lo maravilloso de tratar de la vida y del ser humano es que te permite tocar todos los géneros, el drama, el humor, la ternura, el suspense... Me interesa más contar la vida con todos sus contrarios” (Torres, sin página). El film, en particular, explora la crisis financiera y la (in)migración en la España

²⁸ La relevancia artística de Solier ha surgido vertiginosamente en los últimos cinco años. Ha actuado en roles principales en: *Altiplano* (Peter Brosens y Jessica Hope Woodworth, 2009); *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009); *Dioses* (Josué Méndez, 2008) *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2006); y la última película en que ella participa es *Blackthorn* (2011) de Mateo Gil y es, curiosamente, una co-producción española-francesa-estadounidense-boliviana que adapta el western original, *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969), de George Roy Hill. Cuestiones sobre la identidad y las costumbres andinas, el lenguaje quechua, la violencia contra la mujer, y la sombría vida cotidiana alterada por guerras e intervenciones internacionales salen en estos films y en la mera autenticidad expresada en las expresiones faciales y la actuación de Solier.

actual y presenta la cuestión (in)migratoria no como problema, sino como un fenómeno que nos pide confrontarlo con empatía y dice que “mientras que no acabemos de ponernos en la piel de los inmigrantes, difícilmente sabremos relacionarnos con la crisis”; apunta, además, a que la historia está contada “desde los ojos y la sensibilidad de gente que está más acostumbrada a ella” (Torres, sin página). Con sus films, el director quiere que el público se acostumbre a aceptar las realidades pluriculturales (re)presentadas en sus creaciones artísticas, de forma coherente a la que explicaba Cachón Rodríguez.

Amador, como otras películas de León de Aranoa y otras obras de parecidos estatus y compromiso social, es una historia instigadora de empatía hacia la situación de los sujetos globales desplazados y trata de unir un entendimiento de las configuraciones de las realidades de *ellos* con un progreso cultural por parte de *nosotros*.²⁹ A través de una “recuperación retórica y visual de la memoria imperial colectiva”, Isabel Santaolalla nos recuerda los marcos culturales desarrollados en España desde su reinstauración de la democracia en 1976, el reconocimiento del quinto centenario de la colonización española de América en 1992 y “el centenario de la fecha que marcó el fin del Imperio en ultramar, con la

²⁹ Se entiende la referencia a la dicotomía *ellos/nosotros* a través de las conclusiones de Edward W. Said en sus textos: *Culture and Imperialism* y *Orientalism*. En la primera obra, afirma Said que “[t]hroughout the exchange between Europeans and their “others” that began systematically half a millennium ago, the one idea that has scarcely varied is that there is an “us” and a “them,” each quite settled, clear, unassailably self-evident. [...] [T]he division goes back to Greek thought about Barbarians, but, whoever originated this kind of “identity” thought, by the nineteenth century it had become a hallmark of imperialist cultures as well as those cultures trying to resist the encroachments of Europe” (xxv).

pérdida de Cuba, Puerto Rico y las Filipinas, en 1998” (171). Ella concluye que:

se une en los noventa una presencia mucho más real, más corpórea, heredada de aquel imperio: el creciente número de inmigrantes hispanoamericanos que buscan establecerse en la antigua metrópolis, ahora que ésta parece haberse incorporado al “club” de países del Primer Mundo. La inmigración procedente de Hispanoamérica constituye sólo una parte de un fenómeno más amplio que incluye corrientes de variada procedencia. Pero esta comunidad, a diferencia del resto, ha traído consigo unas expectativas de aceptación cultural y legal no presentes en otras comunidades inmigradas, ajenas a esa historia, lengua y cultura compartidas con España. La comunidad hispana demanda el reconocimiento por parte de la sociedad española de su responsabilidad como antigua metrópolis, como “Madre Patria”, y exige un tratamiento especial. A su vez, la población autóctona percibe a la comunidad hispanoamericana como menos amenazadora para el equilibrio y la identidad cultural del país. (171)

Con el uso de símbolos metafóricos que parecen básicos y obvios en su presentación inicial, el film trata de ofrecer una idea de lo que resultaría si sus fines simbólicos se configuraran más allá de su mera existencia figurativa cinematográfica, al ser aplicados literalmente a la vida real y en coherencia con el “reconocimiento” que menciona Santaolalla. Aranoa, con sus ambiciones simbólicas, dispone una (re)presentación de las flores, los rompecabezas y las nubes para dar visibilidad a los *vendeflores*, las mucamas y los ayudantes personales que ocupan puestos y realidades menos percibidos en las sociedades de acogida como la española. Así, el director marca un simbolismo practicable para acomodar los

enfrentamientos sociales recurrentes en las políticas de inclusión-exclusión.

A diferencia de sus otras películas, la simbología implementada en *Amador* surge de modo mucho más aparente y directo, mientras que la temática del film sigue fiel a la rúbrica del cine social y a la exposición de las preocupaciones colectivas sobre los espacios ocupados por individuos con diferentes composiciones nacionales, étnicas y sociales. Conjugando las flores, por ejemplo, con las dificultades de personas desplazadas, el director exagera el uso de ese signo para que haya una fuerte y obvia conexión metafórica entre las flores (un objeto común y cotidiano en su campo semiótico) y su relación con nuestra percepción de los individuos como Marcela y Nelson (cuyas significaciones existenciales pueden parecer extrañas, menos comunes y más complejas que la mera objetividad de una rosa). Dialogando con el público espectador pero sin devaluar su ojo crítico, *Amador* y Aranoa manipulan la imagen de la rosa para promover sus paralelismos entre la vida, el amor y la muerte—que se experimentan tanto en el Perú como en España o en cualquier parte del globo. Así, se iguala la idea de que las flores son nosotros y nosotros somos las flores y lo que ocurre es un intento de deconstruir y, a la vez, igualar las establecidas construcciones sociales que disfrazan las semejanzas inherentes del ser humano y nos hacen rechazar nuestras diferencias en vez de abrazarlas. Además, la metáfora califica a las flores con las razas étnicas y con ello, se transfiere su significado semántico a otro dominio de

uso más allá y al contrario de sus implicaciones típicas de amor, por ejemplo. Como las rosas, nosotros llegamos a la tierra en distintos colores y formas y su representación invita a una percepción que se establezca las auténticas semejanzas subyacentes de cada individuo, así como las rosas, en vez de enfocarse en las iniciales distracciones físicas basadas en anticuadas expectativas de fenotipos e instigadas, muchas veces, por los medios masivos de comunicación.

La primera toma de la película encuadra una rosa solitaria que crece en la cumbre del mismo monte del que descienden los vendedores ambulantes en su búsqueda de mercancía de flores. Si no terminar en las manos de estos vendedores clandestinos para ser vendidas a lo largo de las calles Madrid, estas flores acabarían pudriéndose en los contenedores de basura en vez de formar parte de la base de este tipo de negocio alternativo. Como nace de una compleja red de causas (por ejemplo, pobreza tercermundista) y efectos (riqueza primermundista), este mercado clandestino de flores y euros emerge y se mantiene por la ingenuidad del ser humano confrontado con extremos de sobrevivencia, particularmente en el ámbito urbano de las ciudades del norte. En ellas, el mercado de trabajos disponibles al obrero “glocal” y postmoderno siempre se encuentra en un proceso de alteración y evolución.³⁰ Según Nelson, antes se negociaba las flores como producto cosechado en Holanda,

³⁰ Véase: *GlobalLocal: Cultural Production and the Transnational Imaginary* de Rob Wilson y Wimal Dissanayake, eds., y *Miradas globales: cine español en el cambio de milenio* de Burkhard Pohl y Jörg Tüschmann, eds.

mientras que ahora las flores se cultivan en Colombia y Ecuador. Así, pasan directamente de las manos de un trabajador en América Latina a las manos de compañeros/as que buscan una mejor vida en otras tierras, pero que se encuentran con la misma suerte de siempre.³¹ Con otra señal incidental e irónica, estas mismas flores muestran el conflicto inter-inmigrante entre los guardias de seguridad de la fábrica y los vendedores que tratan de conseguir su mercancía de las flores botadas. El sistema de poder en este caso es manifestado con una placa que imita la de la policía estatal, pero donde ésta pierde significación por ser cosida por una corporación multi-nacional; la placa recupera su significación al emitir doblemente un aire de poder desde las dos fuentes de control y orden. Es decir que los uniformes y las placas pseudo-policiales que llevan los guardias no solamente sirven para proteger hasta la basura de la compañía de flores, sino que ejercen su poder gracias al poder simbólico que se atribuye al estado, en primer lugar, y al hombre de negocios y a su falso sentido de omnipotencia, por otro. Además, estos empleados de seguridad son utilizados para instigar enfrentamientos porque es desde allí que se heredan las concepciones hegemónicas de la clasificación del individuo

³¹ Ver el ubicuo ejemplo de *María, llena eres de gracia* (2004) de Joshua Marston. Las posibilidades analíticas y comparativas en términos de un estudio en diálogo con el mercado internacional de las flores, desde su nacimiento hasta su muerte en otro país lejos de su tierra de origen, podrían ser fructíferas.

según su postura simbólica laboral de poder y no según el valor substantivo de su mano de obra.³²

El primer diálogo del film ocurre después de bajar el monte de las rosas y es entre los vendedores y sus compatriotas de seguridad privada cuando los descubren “robando” la basura de flores tiradas. Los guardias se enojan porque los vendedores consiguieron escapar con la mercancía, y más porque los vendedores no tienen un trabajo “de verdad” como ellos. En su defensa, los vendedores les llaman “vendepatrias” por el oficio estatal oficial que obtuvieron, lo cual los emplea para perseguir a gente de similar clase en su lucha por sobrevivir en el mercado de intercambio de bienes y capital. De allí, la simbología de las flores se expande para tomar parte en las negociaciones íntimas e interpersonales entre Marcela y Amador, las cuales resultarán de la “materia prima” del cuidado que ella le provee a él y los 500 euros mensuales que necesita y recibe ella. Aunque su personaje dura muy poco, la actuación de Celso Bugallo contribuye, entre otras cosas, al sentido de humor que ofrece alivio a la triste realidad vivida en el film. Su personaje también representa un anclaje de temporalidad si se considera la diferencia generacional que él representa entre la España

³² Por ejemplo, pensar en la fuerza simbólica que tiene una placa de policía o un traje con corbata, versus la cadena semiótica que se atribuye a un casco de albañil. El primero denotaría cuestiones del estado, el orden y el poder que se efectúa a lo largo de una sociedad, mientras el hombre vestido de corbata, hasta cierto punto, representa el supuesto éxito profesional y financiero que se espera acumular. Por otro lado, el casco cae fuera de las expectativas falsas y poco representativas de la realidad de la corbata, comenzando, primero, con las diferencias de sueldos. Pero lo que físicamente producen el banquero y el obrero de construcción, entre otros ejemplos, expone la hipocresía inherente de nuestras percepciones del estatus quo y los sistemas de producción de mano de obra ya que el primero (re)produce cálculos numéricos y relativos mientras el albañil construye el edificio en sí donde el banquero realiza su rol dentro del juego capitalista.

de ayer (envejecida) y la España de mañana (sostenida por los inmigrantes y sus hijos). Además, la presencia e ideología de él balancean cualquier pensamiento precipitado que aceptaría el esencialismo de que el país está lleno de neo-nazis, como los que se ve en *Salvajes* o *Taxi*, y Amador nos recuerda que entre los habitantes, como en cualquier otro lugar, existen personas con equivalentes acercamientos a la diversidad y la aceptación de ella. Aunque su enfermedad le hace parecer mucho mayor de lo que es, el sentido de antigüedad de Amador es apreciable porque recuerda la importancia de valorar lo sencillo de la vida. Con su preferencia de armar rompecabezas en vez de ver telenovelas o de escribir cartas en vez de hablar por teléfono, por ejemplo, sus pasatiempos son un contrapunto al precipitado estilo de vida que se lleva en la actualidad saturado de tecnologías y rapidezces que alteran nuestra forma de ser, de comportarnos y de pensar. La muerte de Amador también marca la clausura de una generación que ha vivido los cambios socioculturales de un siglo entero, los que han creado la España de hoy, pero su sabiduría y aceptación de los tiempos cambiantes dejan hueco, según él, para el futuro hijo de Marcela. En esto, como se vio en *El niño pez*, hay otro momento en el cine que discute la posibilidad de reconocer a las segundas generaciones venideras que emanarán de los procesos (in)migratorios y de la evolución social resultante en una España como lugar de destino.

Parte de los responsables por los avances multiculturales y la cambiante demografía en España, la realidad de Marcela se encuadra en

una lucha eterna entre su sobrevivencia económica, su desarrollo personal y las evaluaciones de sí misma, instigadas en gran parte por su estatus de extranjera en la Península Ibérica. Originalmente de Perú, ella ahora subsiste en el mercado de vendedores ambulantes de flores en Madrid, al lado de otros individuos llegados de África y América del Sur, y con su necio novio (Nelson [Pietro Sibille]), el gerente de este micro-negocio clandestino de flores. Decepcionada porque la vida en Madrid no ha cumplido con los sueños prometidos por Nelson desde el Perú, Marcela le escribe una carta de despedida y decide volver a su tierra. Sin embargo, el destino se impone y cambia sus planes después de marearse en la parada de autobuses y despertarse en la clínica con la médica observándola. Ahora que está embarazada, de un hombre a quien ya no quiere y sin saber qué hacer de su vida, su percepción de sí misma desde el espejo de su cuarto o desde sus contemplaciones solitarias en el autobús empiezan a ser las líneas de énfasis y de crisis en la narración.

Durante la noche después de enterarse de su embarazo, se descompuso el refrigerador donde las flores sacadas de la basura recuperaban su vida. Ya que necesitan comprar otra máquina con dinero prestado, el aparato que fue la fuente de sustento económico ahora figura como el eje mayor de sus problemas financieras, sin hablar del bebé que Marcela lleva dentro. Y aunque fue Nelson el que insistía en comprar otro refrigerador, fue ella la que tuvo que empeñarse en buscar otro trabajo para poder pagar las cuotas impuestas por ese supuesto regalo sorpresa.

Con esto, entran también otros elementos representativos en el conjunto de esfuerzos simbólicos utilizados en la historia para, implícitamente, ejemplificar la directa y creciente existencia de empleadas en espacios privados y públicos, tanto mucamas como prostitutas, en la España contemporánea. Al yuxtaponer todo lo que restaría del campo de significados para las rosas, las nubes, los rompecabezas y la refrigeradora, las intenciones fílmicas concuerdan con una exposición de la problemática de co-dependencia que ha coexistido entre los seres humanos a lo largo de la historia. En otras palabras, lo que una vez consistía en la relación entre el colonizador y el colonizado, es ahora manifestada en términos de la correlación entre el (in)migrante y la cultura de recepción. Esta dependencia tiene su origen en el mercado de trabajo y en la necesidad de emplear mano de obra (barata), por parte de la sociedad de acogida y de encontrar empleo, por parte de los nuevos convidados. Las sociedades que reciben a personas de otros orígenes experimentan este tipo de llegada porque tienen el lujo—gracias a sus avances tecnológicos y sus poderosos imperios acumulados durante los últimos cuatro siglos—de poder ofrecer una variedad de ocupaciones, oficiales y no, para muchas personas dispuestas a hacer cualquier cosa para poder individualizarse en nuevas tierras. Se prostituyen, construyen edificios, limpian casas, y lavan los cuerpos de los individuos que necesitan mostrar un estatus de independencia. Similarmente, venden rosas para complacer a su nueva

sociedad y encontrar su propio espacio en un mundo de constante lucha contra la desigualdad y contra la comodificación del trabajo doméstico.

Lo que permite las discrepancias de estatus social y de pago es la invisibilidad que la cultura de recepción impone sobre ciertos individuos para aliviar su sentido de culpabilidad en las negociaciones disímiles de poder, mientras, por otro lado, la comercialización de los servicios privados sirve para minimizar el valor simbólico de estos y otros trabajos. Esto permite una falsa clasificación unilateral de los términos de labor, como si la dependencia del empleador en el empleado (menos valorado) no existiera. En *Dirty Pretty Things* (2002, Stephen Frears), para tomar un mayor ejemplo realizado en el cine del (in)migrante, la conversación que ocurre entre Okwe (Chiwatel Ejiofor) y The Doctor (Adrian Scarborough) sintetiza, en gran parte, la dinámica funcional de la arbitraria invisibilidad que se circunscribe dentro del mercado en los trabajos inferiores. El Doctor le pregunta: “How come I haven’t seen any of you people before?” y Okwe le responde: “Because we are the people you do not see. We are the ones who drive your cabs. We clean your rooms. And suck your cocks.” La (in)visibilidad en estos casos es una elección, tanto consciente como no, por parte del observador privilegiado y del mundo protegido en que vive, donde uno decide a quién valorar con su mirada y a quién despojar de los requisitos humanos para ser percibido. En el caso de Marcela, sus negociaciones dentro del apartamento de Amador ejemplifican una situación verosímil en que la dependencia en los

servicios proveídos por ella revela la situación verdadera entre las yacentes necesidades de los madrileños y las personas que pueden satisfacer las necesidades de las sociedades con desarrollos tecnocráticos y limitaciones individuales.

Lynn May Rivas analiza la situación de los empleados domésticos en su capítulo: *Invisible Labors: Caring for the Independent Person* del libro de Ehrenreich y Hochschild y, en particular, habla sobre la hipócrita necesidad de mantener una ilusión de independencia individual en las sociedades avanzadas. En éstas, el progreso hegemónico del sistema capitalista, junto con sus doctrinas y fines que promueven el éxito individual sobre el progreso comunitario, ha hecho un molde del sentido común que niega la idea de que: “when we think of all the objects, beliefs, and interactions that make our lives possible, it is difficult to sustain the notion that anyone is self-made,” y a su vez, “the idea of the self-reliant, independent man occupies the center of the American imagination” (Rivas 74-75). Aunque la perspectiva del ensayo de Rivas se enfoca en tierras norteamericanas, se puede confiar en el hecho de que la mayoría de las influencias culturales e institucionales en el globo de hoy han sido fruto del imperio estadounidense a lo largo del siglo XX. En esta “alchemy of bourgeois hegemony” de hoy en día, como lo califica Atilio A. Boron “[i]t is the old practice of conquest and plunder repeated for the umpteenth time by the same old actors wearing new costumes and showing some technical innovations. Essentially, it is the same time-honoured imperialist story”

(12). Familias como la de Amador o, más bien, la de su hija Yolanda (Sonia Almarcha), experimentan problemas primermundistas que son parte de las consecuencias mutuas de su estatus privilegiado. Las familias tienen el supuesto lujo de construir otra casa en la playa, pero al mismo tiempo el banco, la hipoteca y la construcción de esa casa no les permiten cuidar a su propio padre durante los últimos días de su vida. Lo que le provee a uno su estatus de éxito, según las normas de acumulación de bienes, también le priva de los afectos familiares y de las configuraciones íntimas que no pueden ser cualificadas por el sistema monetario. En su lugar y dentro de lo que Ehrenreich y Hochschild llaman el “care deficit” (una deficiencia del cuidado personal), el servicio de personas como Marcela termina exigido y comercializado al mismo tiempo, pero sus historias rompen con las conclusiones típicas que recuerdan que *ellos* nos necesitan a *nosotros* y nunca al revés. Además, se fracciona la idea de que *ellos nos* están quitando todos *nuestros* trabajos. El hecho de que Yolanda tenga que contratar a Marcela de manera informal atribuye a la sostenida invisibilidad de estas profesiones domésticas (incluso la prostitución) que merecen estabilización, organización y aceptación oficial de su modo de empleo. Más aún, aunque Marcela necesita el contrato tanto como Yolanda necesita la ayuda, fue Yolanda quien publicó el anuncio en búsqueda del *otro*, quien sufre de situaciones inferiores económicas y quien todavía necesita hacer varias cosas para alcanzar el nivel de éxito como la madrileña. Es decir que se puede hacer una aguda crítica del

sistema dominante por el mero hecho de que la comercialización ha perturbado y afectado tanto el hogar que el cuidado íntimo ya ha sido incorporado, aunque de manera informal, dentro del intercambio de bienes capitalistas. Se emplean a personas para limpiar *nuestras* casas y *nuestros* culos para dar la ilusión de independencia, pero “personal attendant work”, según Rivas:

[C]onsists of literal, physical acts—things one can see and touch. How can that labor be transformed into something unseen? In fact, what is made invisible is not the labor itself, but the worker. When the workers are invisible, consumers can feel that they have accomplished their daily activities by themselves.” (75)

El primer día que llega Marcela al apartamento de Amador para ayudarle, él no la saluda y se da la vuelta en su cama cuando ella entra con la sopa que le había preparado. Al día siguiente cuando ella regresa para cumplir con otra jornada, se nota que el cuenco está vacío y que la había consumido durante su ausencia. De allí, empieza el juego de ingenios mientras los dos pasan un par de días en silencio, pero siempre con la música no-diegética al fondo, lo que proporciona un tono leve y de curiosidad durante estos momentos. También cuando descansa en silencio en su cuarto, se la encuadra a ella desde el pasillo leyendo revistas y viendo programas de debate en la televisión que, a propósito, se incorporan diégética e (in)directamente con referencias el tema del día: la (in)migración en España. Encima, se escuchan anuncios de envíos de dinero a Latinoamérica cuando el programa y sus locutores toman su

descanso. Aquí y desde un plano secuencial en el espacio del apartamento, la cámara se altera entre la perspectiva de Marcela en la cocina leyendo y la perspectiva de Amador acostado en su habitación. Las dos tomas están realizadas desde ambos lados del pasillo y aumentan el leve sentido de vigilancia y control que Amador mantiene sobre este sujeto invisible trabajando en esta casa y, al mismo tiempo, ofrece la mirada replicada de ella sobre él. Aunque no se revela la enfermedad que Amador tiene, lo importante reside en ver el desarrollo paulatino de la relación de ellos: mientras Amador pasa sus días en cama jugando con rompecabezas, escribiendo cartas a algún destinatario misterioso y escuchando el canto de las “sirenas” fuera de su ventana, Marcela pasa sus días en la cocina preparando la comida para él y planchando su ropa. Lo que finalmente rompe con el incómodo silencio en este hogar es el momento de máxima violencia, por parte de los dos, cuando Marcela lo tiene que ayudar a orinar. Es una escena breve, pero lleva mucho peso porque el sentido de vulnerabilidad lo obliga a él a bajar su fachada y preguntarle su nombre para disimular y confrontarse con la situación. Al darse cuenta de que su vida ahora está en las manos de una persona desconocida pero aún capaz de realizar este tipo de servicio en lugar de su propia hija ausente, el señor se relaja, le habla y, por fin, coopera su cuerpo y puede evacuar. Justo después, aumenta el compromiso de la existencia o, más bien, el reemplazo familiar de Marcela en su vida cuando Yolanda llama por teléfono pero no quiere hablar con su padre.

Durante la entrevista preliminar Yolanda le asegura a Marcela que su padre: “necesita un poco de ayuda, nada más. Alguien que le haga compañía. [...] Hasta hace muy poco se valía solo. [...] Ya verá que no le va a dar casi trabajo. Es un hombre fácil”. La verdad es que sí, los pocos días que ella pasa con él funcionaron alrededor de conversaciones amenas y llenas de la seca gracia que contribuye al sentido de humor de este señor. Y las charlas siempre ocurrieron en su cuarto mientras él armaba su rompecabezas y ella doblaba la ropa y contestaba sus preguntas curiosas. Para él, el cielo y el mar son las partes más difíciles del puzzle, lo cual le inspira preguntarle, con cierto tono de ironía, si tiene esas cosas en su tierra. Como ella contesta que no tienen mar allí en Perú, él concluye: “Por esto te fuiste. Bien hecho”. Es interesante cuántas veces se incorpora la frase de “la tierra” de uno y otro modo durante la película y cómo crea una constante que incita a la necesidad de siempre examinar y establecer las bases regionales de alguien cuando se habla con personas de distintos orígenes. Este ángulo discursivo ayudará a evitar clasificaciones nacionales que, ya siendo anticuadas y usadas con exceso, no son satisfactorias en el intento de encuadrar la perfecta tipificación de una nación o una nacionalidad versus la otra. Llegar a esta perfección sería imposible y en el acto de hablar con otra persona de su “tierra” en vez de “Perú” o “España”, los cuales celebran varias diversidades regionales como cualquier otra nación, se alcanzaría mejor el objetivo de conocer y entender las raíces de esa persona. Además, se suplantará la gran carga semiótica que contienen

los nombres de las naciones y se anticipará las características del individuo en cuestión, en vez de asimilarlo desde el principio con las posibles generalizaciones nacionales mencionadas.³³

Cuando ella deja de ser invisible para él, gracias a su diálogo y la curiosidad de conocerla, su fallecimiento la obliga a Marcela a volver a un estado de escondida porque con su muerte, desaparecerán sus posibilidades del pago de la nevera que acaba de contratar. Pero antes de morir, él la inspira con nuevas y distintas maneras de confrontar la vida (y la muerte) con las capacidades filosóficas que surgen a través del rompecabezas y las otras figuras representativas de ello. Por esta línea retórica y con las mismas intenciones de conocerla a ella más y más, le pregunta si le gustan las nubes. Cuando antes ella se sentaba en el autobús sin fijarse en nada menos que sus pensamientos preocupantes, la anécdota que Amador le cuenta sobre las nubes se sitúa como la primera inspiración que cambia su lucidez. Según el amigo suyo, que también era de la CNT (Confederación Nacional del Trabajo), Dios hizo las nubes “para esconderse detrás y que no le vean cuando se avergüenza de algo”. Lo que no quedó muy claro en la diégesis fílmica o en lo extra-diegético es si Dios tenía vergüenza de nosotros o de sus propias acciones. Desde este momento en adelante, todos los momentos solitarios de ella, que casi

³³ Como ejercicio muy superficial, elija una nación (e.g., Perú, Cuba, España, Alemania, etcetera) y evalúe las primeras dos o tres cosas que llegan a la mente. Estos “fenotipos” nacionales supuestamente encubrirán la idea general de estos lugares y la idea es que se empiece a reevaluar las maneras en que se utiliza las conscripciones de personas globales habitando espacios locales.

siempre ocurren cuando espera el autobús o viaja en él entre su casa y en la de Amador, pasa su tiempo admirando el cielo y reflexionando sobre el estado de su vida.

Al día siguiente, ella trata de cuestionar por qué él no ve las novelas en vez de jugar con el rompecabezas y se observa otra vez cuánto aplica la sabiduría antigua de él a la actualidad (pos)moderna y a la realidad de esta mujer desplazada, embarazada y solitaria en la gran ciudad cosmopolita de Madrid. Casi como una prueba de su solidez, Marcela lo critica por no ver series porque, como dice él, “duran mucho” y ella se equivoca al suponer que tiene todo el tiempo a su disposición. Tampoco ella había hecho un rompecabezas porque no entiende “que se tomen tanto trabajo de romper una fotografía en pedacitos. ¿Por qué no se la dieron mejor con las piezas ya juntas?” Amador contesta que así no sería un rompecabezas y, más importante, no lo habría hecho él y no sería lo mismo. En ese momento él afirma que:

Si haces tú las cosas salen diferentes. Rompecabezas y lo que no son los rompecabezas. Todo. Con la vida pasa también. Antes de nacer te dan todas las piezas. Tú no sabes que las tienes, pero ya te las dieron y a ti te toca ir colocándolas en su sitio. Eso es la vida, colocar bien las piezas. No te creas que es nada más complicado.

Como ella se apena de su frustrante situación, responde que a ella no le dieron nada y le contesta él: “A ti te las dieron también, lo que pasa es que no lo sabes. Pero las tienes. Y es responsabilidad tuya saber dónde va cada una”. Con una mirada complaciente, ella empieza a admirar la

sencillez y la sinceridad de este señor. Lo que perturba esta admiración, de repente, es la llegada de Puri (Fanni de Castro), una “sirena” que llega a visitar a Amador cada jueves para ofrecerle un alivio sexual y ejemplificar otra variedad de mano de obra informal que se manifiesta, en este caso, en el intercambio del capital corporal. Las mujeres forman un vínculo de entendimiento mutuo, casi maternal, en su cuidado de Amador debido a su coexistencia en este mundo de invisibilidad de profesiones que aún siguen sin reconocimiento oficial. La diferencia, como protesta Puri más tarde, es que su trabajo requiere mucho más especialización. Gracias a la perspectiva utópica o, más bien, sindico-anarquista de su cliente, la relación entre patrón y trabajador (lo que en este caso yacería entre Amador y Puri/Marcela) funciona a base del entendimiento de que los obreros crean la necesidad del jefe y no al revés. En otras palabras, surgen los trabajos que realizan Marcela y Puri por las mutuas necesidades en el mercado: ellas necesitan ganar dinero en la forma que mejor les convenga, y paralelamente coexisten las condiciones y los deseos del consumidor dispuesto a asalariar a alguien para recrear los productos, materiales y no, que proveen éstas, y otros, empleados. Hay varias instancias dietéticas aquí donde los personajes muestran un conocimiento general sobre la función de los tipos de intercambios en que ellos están involucrados como modo de empleo. Nelson, como se discutirá, entiende claramente la función de su negocio de flores; Marcela sabe muy bien su rol en la casa de Amador; Puri, como Karen en *Princesas*, analiza el estado de la

prostitución en España y teme que va a seguir siendo alterado por la llegada de otras mujeres de la “tierra” de Marcela; mientras Amador y Yolanda, como los consumidores de casi todos estos negocios, contratan sus deseos desde un nivel privilegiado según su estatus nacional.

En las últimas conversaciones entre Amador y Marcela se presagia al objetivo del argumento de la película sobre la coexistencia de los nuevos y los viejos habitantes en España. Cuando Amador intuye que Marcela está embarazada, sus palabras provocan la necesidad de confrontar la eventual reconstrucción demográfica que conmoverá el país con la llegada del hijo de Marcela y las otras generaciones venideras de parecida categoría. Al contrario de las víctimas de la violencia analizada en el capítulo anterior en *Salvajes y Bolivia*, quienes padecieron de epítetos raciales y desprecios nacionalistas en lugar de tener nombres propios, el nombre del futuro hijo de Marcela, como declaran Amador, Puri y la mujer de la farmacia, será el factor más importante de su vida. No hay que tener ningún nombre en particular, pero en las dos escenas la cámara se concentra en la mano de ambos personajes tocando la barriga de Marcela y hablando con su hijo. En primer lugar, este hecho proclama la aceptación del bebé por parte de la sociedad de recepción y, segundo, representa el “hueco” que Amador lo concede en un lugar donde “ya no hay espacio para nadie”. Y el hecho de que él fallece durante la primera mitad del film permite que el resto de la historia se empeñe en cumplir con sus palabras proféticas y sobre la colocación de las piezas del puzzle en el destino cuestionable de ella. Así, lo

que se destaca durante las escenas consecutivas son las acciones sinceras de Marcela que sobrepasan la muerte de él y se concentran no solamente en las difíciles decisiones que ella experimenta, sino que más bien efectúan el continuo estado de transición socioétnica-cultural que ha vivido España desde su vuelta a la democracia hasta el estreno de *Amador* en la gran pantalla.

Al respecto, desde un énfasis literario pero con conclusiones aplicables al estado general de la producción cultural contemporánea en España, explican Luis Martín-Estudillo y Nicholas Spadaccini en su introducción de *New Spain, New Literatures*:

A democratic, multilingual Spain, fully engaged in the European and global arenas, with a substantial percentage of its population constituted by immigrants from Africa, Latin America, and Eastern Europe is no longer the Spain of the Transition to democracy. This new Spain produces new literatures and other manifestations of culture which are only partially indebted to its recent past, as they often leave aside their own traditions to engage with the infinite voices of the world in constant flux. It is no longer sufficient to hold onto the old canon of contemporary, post-civil war writers which has fed academic curricula and research agendas for the last few decades; it is time to open critical pathways which can reveal, and reflect upon, the complexity of a cultural system increasingly characterized by an enduring plurality. (xvii)

Con la muerte de Amador, lo que antes fue un juego de agudeza entre Marcela y Amador, por ejemplo, cuando ella fingía estar hablando con su novio por teléfono mientras realmente hablaba consigo misma al planchar la ropa, ahora está obligada a actuar su rutina cotidiana como si él todavía estuviera allí, postrado en esa cama y desgustando el ingenio

discursivo de ella. Todos los días ella llega al edificio, recoge el correo, airea la casa, acompaña al difunto para que “no esté solo” y le dice a Yolanda por teléfono que “ahorita duerme”, aunque la verdad está descansando eternamente en paz. La única diferencia es que ella empieza a armar el rompecabezas donde él lo terminó, lo que paralelamente coincide con los nuevos cambios que ella tendrá que aplicar a su vida. Cuando antes la ayudante anhelaba ser vista y, más importante, entendida por parte de su novio, de su nueva sociedad de acogida, o de sí misma, su sobrevivencia ahora requiere esa invisibilidad para que continúe la realidad que se había formado alrededor de ella sin que el vecino entrometido se entere. Para mantener esto, las flores y el spray que Nelson y Marcela echaban a las flores para que “huelan a flores” tienen que llegar a la cumbre de su uso literal y de su significación figurativa. Teniendo en cuenta que el mercado de las flores, a cualquier nivel, es un negocio justificable porque ellas coinciden con los momentos más celebrados en la vida, discute Nelson durante el concierto de Los Jaguares que

[h]ay tres cosas importantes en la vida: el amor, la vida y la muerte, y las tres se celebran con flores en la bodas, en los nacimientos, y velorios. Y eso no va a parar. Siempre va a nacer gente, la gente va a morir y entre una cosa y otra, van a coger.

En estas conclusiones básicas—las cuales salen de este hombre igual de básico—la vida, el amor y la muerte llegan a ser las tres cosas que envuelven la historia y mantienen el hilo narrativo al lado de las otras apariciones simbólicas mencionadas hasta ahora. Las nubes siguen como

un referente constante durante cada viaje en el autobús cuando ella espera que Dios muestre su cara y deje de tener vergüenza de nosotros y de sí mismo. El refrigerador, que está más lleno de flores que comida, paulatinamente cambia su etiqueta de “Flores Marcela” a solamente “Flores”, marcando la salida de ella de vida con Nelson y su entrada a otra aventura que el director deja abierta al final. Y más importante son las flores que acompañan al cuerpo de Amador para que su muerte no huela a muerte—y, como él, para seguir dando vida después de haber sido cortado de las ramas. Con el fin de llevar al (in)migrante literal y artísticamente enfrente de la cámara, Marcela actúa sus posiciones sociales desde un mundo supuestamente ficticio y recrea la línea entre la realidad y la ficción para hacerla aún más fina y relativa a cada caso particular. La perspectiva de la cámara, a parte de los momentos cuando ella visita la farmacia, es siempre desde la perspectiva de algún funcionario español hacia la cara de ella. En el banco cuando cobra el adelanto o en el correo cuando manda las cartas de Amador, nunca se ve al empleado que le atiende y sólo se escuchan sus voces durante la transacción. Como a Amador cubierto con la sábana y visto borrosamente desde el espejo, sin enfocarse ya en su rostro, la cara de Marcela queda en el primer plano de éstas y de la mayoría de las escenas con el fin de incitar una alteración de la mirada entre *ellos* y *nosotros*. Las calmadas expresiones de su rostro cubren la tormenta de emociones que ella lleva dentro pero también la encuadran a ella como el eje central de estas escenas. La idea no es tirarla enfrente de la cámara de

una manera forzada, sino que su objetivo es que se empiece a acostumbrar a sacarla del espacio de invisibilidad que ha ocupado por mucho tiempo. También es cuestión de aceptar las mutuas dependencias en el negocio de servicios y necesidades que existen entre las culturas de recepción y los individuos que son recibidos. Al final, todo el esfuerzo de cubrir la muerte de Amador termina beneficiando tanto a Marcela como a Yolanda porque de la existencia de Amador provenía la pensión para construir la casa en la costa y el mínimo sueldo que recibía la ayudante.

Como veremos mejor en *Princesas*, León de Aranoa tiene una preferencia artística para utilizar el cristal de las ventanas como espejo para realizar dobles encuadres o tomas de una escena, y también para demarcar cierta frontera entre los individuos de la sociedad y la historia diegética. Con mucha diferencia de la estructura manipulada en *El niño pez*, *Amador* sigue las normas narrativas básicas de la presentación de problemas y sus resoluciones consecuentes. Cuando se llega al desenlace durante el momento en que Yolanda finalmente “descubre” que su padre había muerto y confronta a Marcela sobre lo acontecido, el uso del cristal y los primeros planos enfocados en la cara de ella llegan a su cumbre fílmica. Mientras Marcela la espera en el ubicuo café enfrente del edificio de Amador, se anticipa la reunión con una toma que yuxtapone a Yolanda cruzando la calle y Marcela esperando ansiosamente adentro. La imagen de la madrileña no es muy clara debido al reflejo que el vidrio ofrece, ni tampoco se ve muy bien a Marcela debido a la misma frontera

transparente entre ellas. Pero cuando las dos están juntas, sentadas en la mesa y hablando de los recuerdos lindos de Amador, la perspectiva de ambas personas se dilucida y llegan al acuerdo entre las necesidades recíprocas de cada una. De allí, el rompecabezas literal y figurativo de Marcela finaliza en esta historia de superación y entendimiento mutuo entre personas de distintas tierras. La cuestión yacente será cómo traducir esta historia ficticia a la vida real.

Princesas

En el artículo de *El País* del 8 de noviembre de 2008 sobre la inmigración en España titulado: “Un país para quedarse”, Beatriz Portinari y Emilio de Benito discuten el fenómeno del “auténtico efecto llamada”. Este consiste en la inmigración de las generaciones mayores que viajan a otros países, dejando atrás a los hijos para poder establecerse en el destino y abrir un hueco para que los jóvenes lleguen más tarde (sin página). La idea del artículo es dar otra perspectiva al tópico de la inmigración que muchas veces, debido a la negatividad lanzada por los medios de comunicación, acaba siendo una imagen de africanos medio muertos en una patera, por ejemplo, y sintetiza la idea de España como país de salvación para gente pobre, inculta y no educada que viene a usurpar los trabajos y los servicios sociales de los españoles (que por

contraste son ricos, cultos y educados).³⁴ En este sentido, Portinari y De Benito hablan de la otra cara de la inmigración, de un 59% de personas, que habían terminado los estudios de la secundaria antes de irse a España, sin mencionar el 75% que ya tenía empleo antes de dejar su país. Los periodistas, entonces, tratan de romper con el estereotipo de que todos los inmigrantes son la raíz de los problemas sociales que, en teoría, acabarían llevando al país a la ruina (sin página).

Sin embargo, los escritores hablan también de la buena fortuna que les ha tocado a varias personas extranjeras que han podido asimilarse, aprender la lengua, tener cierto éxito dentro de España y mostrar que los inmigrantes son mucho más que lo que se advierte con frecuencia en los telediarios. Al lado de las otras 540.000 personas de su propio país y de los otros 4.5 millones de inmigrantes que pueblan España desde una veintena de otras naciones (Portinari, sin página), Nasar Amuom de Marruecos, un inmigrante del “auténtico efecto llamada”, ocupa un espacio particular en el sentido en que su puesto como frutero le ofrece la oportunidad de interactuar cada día con los españoles y esto le brinda un sentido de aceptación por parte de la sociedad.³⁵ Él y las otras personas que terminarán trabajando a un nivel socialmente aceptado y conforme a

³⁴ Véase la creación del otro como espejo según Edward Said. Según sus conclusiones, los que se encuentran en posiciones sociales superiores (en este caso los españoles) crean sus propias conclusiones de inferioridad del *otro* (el inmigrante) para justificar las relaciones dispares entre ambos grupos.

³⁵ Según la Secretaría de Estado de Inmigración y Emigración de España: “En los últimos diez años España ha pasado de tener una población extranjera de 719.647 personas en 1998 a los casi cuatro millones de la actualidad, con un incremento anual medio del 21,26%” (Bernat y Celestí 4).

sus calificaciones, según el artículo, son los que tienen un “afán de superación” y que logran establecerse apropiadamente en el país (Portinari).³⁶

Pero, ¿qué es lo que pasa con las personas que no pueden insertarse en la sociedad como Nasar? ¿Qué pasa con el otro 25% que no tuvo la oportunidad de una educación suficiente y que solamente puede andar por las calles de Madrid y vender discos, bolsos y relojes en su manta, mientras día tras día juegan al gato y al ratón con la policía? ¿Y qué pasa con las mujeres, educadas o no, que se encuentran atrapadas o engañadas en la venta de sus cuerpos como la única fuente para conseguir mandar dinero a un hijo en el país de origen. El hecho de que haya un porcentaje tan grande de gente que sale de su país con un diploma y que puede ir subiendo en la escala social para encontrar un trabajo proporcional con la educación obtenida en su país es un logro para ellos y es un indicio de las oportunidades que ofrece España a los inmigrantes. Sin embargo, existen varios otros individuos que quedan marginados y aislados en la mezcla de lo global y lo local y dentro de lo que hoy denominamos la globalización, la posmodernidad o, si se quiere, la hipermodernidad.

Una consecuencia llamativa del elevado número de migrantes, como resultado de la globalización, es la manera en que se ha complicado

³⁶ Aunque el trabajo de frutero no cabe dentro de lo que se refiere a un puesto “profesional”, el caso de Nasar es el único ejemplo específico y personalizado que ofrece el artículo. Los demás, en cuanto a los inmigrantes educados que buscan u obtienen posiciones “profesionales”, se mencionan más como estadísticas que como ejemplos particulares.

el sentido del espacio y, así, los enlaces o conexiones de las personas en cualquier comunidad nacional. Siguiendo Spivak y las cuestiones de lo subalterno, estas personas desplazadas, por ser inmigrantes o por ocupar puestos despreciados como la prostitución o los vendedores ambulantes, serán el enfoque de estudio para este trabajo con el intento de analizar cómo, a través de las producciones culturales como el cine, estas personas arrinconadas en la sociedad española logran obtener su propia voz.

Al no haber logrado esa voz y recursos todavía, por lo menos en términos del cine de inmigrantes en España, habrá que volver y concentrarse todavía en las conclusiones de Homi Bhabha en términos de su articulación de las diferencias culturales. Según él, “[i]t is in the emergence of the interstices—the overlap and displacement of domains of difference—that the intersubjective and collective experiences of *nationness*, community interest, or cultural value are negotiated” (*Location 2*). Para él, la búsqueda de la cultura se encuentra en lo que está más allá, en el *beyond*, en el cual en la actualidad “we find ourselves in the moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion” (Bhabha, *Location 1*). Bhabha agrega la necesidad de alejarnos de las singularidades de clase y de género como las categorías conceptuales primarias y propone que hay que enfocarse más en lo que él llama posiciones de sujeto, que tratan de reclamar sus identidades en el mundo: raza, género, generación, ubicación institucional, localización

geopolítica, orientación sexual (Bhabha, *Location 1*). Para este estudio, será fundamental la cuestión de cómo las estrategias de representación llegan a ser formuladas para reclamar “los derechos” de las comunidades, a pesar de sus historias compartidas de discriminación, el cambio de valores, significados y prioridades no siempre podrán ser colaborativos, sino que también son profundamente conflictivos e incommensurables (Bhabha, *Location 2*). Como se verá más adelante en el film *Princesas* (2005) de Fernando León, hay varias entidades o posiciones de sujetos que no solamente luchan por su sobrevivencia, sino que también chocan en las formas en que tratan de establecer sus propias formas de identidad. Las diferencias culturales y de identidad son la base para elaborar estrategias de solidaridad que inician nuevas señas de identidad y de espacios innovadores de colaboración en el acto de definir la idea de la sociedad misma (Bhabha, *Location 1-2*). Según Bhabha:

Terms of cultural engagement, whether antagonistic or affiliative, are produced performatively. The representation of difference must not be hastily read as the reflection of *pre-given* ethnic or cultural traits set in the fixed tablet of tradition. The social articulation of difference, from the minority perspective, is a complex, on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation. (Bhabha, *Location 2*)

Dentro del contexto histórico contemporáneo de España, nunca se debe ignorar los enormes cambios que experimentó su sociedad durante los últimos diez, veinte o treinta años. Justo después del término de la dictadura de Franco en 1975, España se enfrentó con un movimiento

modernizador que muchos otros países occidentales pudieron experimentar antes a lo largo de casi un siglo. Al considerar su apertura a una libertad completamente nueva en términos de expresión cultural, sexual, artística y sociopolítica, su paso de la modernidad a la posmodernidad ha sido conmensurable, presionado y tremendamente vertiginoso para que el país pudiera ponerse al día y tener la relevancia que prevalece en la actualidad.³⁷

Con los procesos históricos contemporáneos que han llevado a España a integrarse a la comunidad europea y a tener su impacto global en varios niveles, también ha sido un destino atractivo para mucha gente de otros países que han quedado sin tantos recursos y oportunidades como los que ofrece España.³⁸ Por la gran ola de inmigrantes y exiliados que en la actualidad ha alcanzado a ser alrededor de cinco millones de personas, se podría concluir que la llegada masiva de personas no ha ocurrido sin pasar desapercibida.

Y, durante esta época actual en la cual Bhabha denomina el *nuevo internacionalismo*, se encuentran nuevas formas de definición de los conceptos de culturas nacionales, la transmisión de tradiciones históricas y las comunidades étnicas o el fenómeno de la inmigración como algunas

³⁷ Véase el texto de Rosa Montero: "Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change." *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Ed. Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 1995. 315-320.

³⁸ Desde la muerte de Franco, la economía española ha crecido bastante. Entre de 1986 y 1990 más de dos millones de nuevos trabajos fueron creados, una cifra mayor que en cualquier otro país europeo, y la economía siguió creciendo, aumentando el número de trabajos un 24.2% entre 1996 y 2001 (Calavita 4 en *Los parias* de Castiello).

de las grandes polémicas inevitables y controvertibles de nuestro tiempo (*Location*, 5). La historia de la migración poscolonial, las narrativas de la diáspora política y cultural, los mayores desplazamientos de comunidades aborígenes y campesinos, las poéticas del exilio, la prosa adusta de refugiados políticos y económicos son los que componen esta inmensa mezcla de individuales desplazadas (*Location* 5). Para la demografía del *nuevo internacionalismo*, según Bhabha, él mismo asegura que

It is in this sense that the boundary becomes the place from which *something begins its presencing* in a movement not dissimilar to the ambulant, ambivalent articulation of the beyond that I have drawn out: 'Always and ever differently the bridge escorts the lingering and hastening ways of men [and women] to and fro, so that they may get to other Banks.... The bridge *gathers* as a passage that crosses'. (*Location* 5)

Uno de estos puentes se ubica en los 14 kilómetros que separan el sur de España con el norte de África, siendo uno de los lugares de comunicación más frecuentes para la inmigración africana de España. Para los que vienen de Latinoamérica o de los países de Europa del este, hay otras rutas migratorias, pero lo importante es que llegan y, al llegar, comparten las experiencias que siguen rompiendo y cambiando las percepciones de la nación, de la nacionalidad y de las definiciones que se intenta proponer para la comunidad en los países de recepción.

Como componente cultural exclusivo, el cine español empezó en el año 1990 a comparecer y a presentar las historias de inmigrantes en España desde una perspectiva o un tratamiento que, según Chema

Castiello, evidencia una mirada nueva, crítica y comprometida sobre el inmigrante (16). Empezando con *Cartas a Alou* (1990) de Montxo Armendáriz han surgido, desde entonces, una importante lista de producciones que se centran en la figura del inmigrante como eje central de su mensaje. Desde títulos como *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1997), *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Guitierrez Aragón, 1997), *Saïd* (Llorenç Soler, 1998), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999), *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), *Ilegal* (Ignacio Villar, 2002), o *Princesas* (Fernando León 2005), se observa fácilmente la evolución y la relevancia que ha establecido este tema social dentro del mundo cinematográfico.

Aparte de su claro compromiso social que va desde el paro en el norte de España con *Los lunes al sol* (2002) o la pobreza en los márgenes con los jóvenes de Madrid en *Barrio* (1998), una particularidad de la obra de Fernando León es su énfasis en la privacidad e intimidad familiar española en todas sus películas. Como explica Pietsie Feenstra, “[l]a realidad cotidiana es presentada [en su cine] tomando como punto de vista la situación familiar, por lo que destaca como rasgo distintivo de su autoría el análisis de la marginalidad social en el interior del núcleo familiar” (201). Otro componente relevante de su obra y para este estudio, es el tema del inmigrante que forma parte sólida del arsenal de mensajes sociales que León presenta a través de la pantalla.

Chema Castiello organiza las características que evalúan las semejanzas entre las películas y que, al final, proporcionan su calificación

como género.³⁹ En su análisis, Castiello desembarca en un acercamiento a los realizadores que han utilizado la inmigración en sus películas, agrupa a los actores que representan los personajes de ficción (y de la realidad) y, une algunas de las temáticas existentes en este cine que tratan de formar su opinión sobre el fenómeno en cuestión (Castiello 18). Con un énfasis que está basado más en ver *qué* quieren decir las películas que en *quién* lo dice, para este caso solamente hará falta señalar algunas de los tópicos comunes que marca Castiello. Siendo cada película única en sí misma y que, naturalmente, trata de los temas en su propia manera, las temáticas que señala no resultan presentes dentro de cada producción. Sin embargo, el periplo migratorio, el conflicto (discriminación, racismo, xenofobia) y la convivencia/la integración aparecen, de una manera u otra, como polémicas inherentes y características del grupo del cine de inmigrantes (Castiello 25). Diríamos que la idea de una historia basada esencialmente en el proceso de llevar a cabo un viaje migratorio o el racismo que uno experimentará en su transcurso, son todas ocurrencias transcendentales que se ha de tener en cuenta al ver cualquiera de estas películas, aunque no sea indicado específicamente como punto de énfasis en una narración en particular. Las nacionalidades diferentes y sus posiciones heterogéneas como inmigrantes también son transmitidas en las películas de una manera criticable. Como se mencionó, los latinoamericanos, los europeos del Este, los magrebíes y subsaharianos son las personas representadas en

³⁹ Por falta de mejor término, aunque todavía no se ha establecido así, utilizamos la palabra género con referencia al cine de inmigrantes (en España).

el cine español dentro de sus propias dinámicas, aunque se podría decir que, al final de cuentas, terminan siendo estereotipos también.

Los desequilibrios de género entre las diferentes nacionalidades son muy llamativos en el fenómeno migratorio, e igual en el cine, existe una multitud de mujeres latinoamericanas mientras que, por otro lado, hay pocos ejemplos de hombres que son de África o Europa del este. Para el interés de este estudio, se orientará a los casos de Caye (Candela Peña) y Zulema (Micaela Névarez), las dos protagonistas en *Princesas* que se encuentran en la periferia social por su trabajo de prostitutas en Madrid.

El uso de los espacios de adentro/afuera de la ciudad de Madrid es uno de los factores más llamativos del director que trata, al final, de contar las dificultades y los sacrificios de dos mujeres que intentan sobrevivir al margen de la sociedad. Estas contraposiciones que utiliza el director son intentos de lograr lo que dice Angelika Bammer: “[e]xamining the relationship between nationalism and the politics of ethnicity, [...] both establish an inclusion/exclusion structure in which those who belong can be distinguished, separated out, from those who are outsiders” (93).

Caye (cuyo nombre tiene un doble sentido) es una española de clase media que está trabajando de manera “temporal” para poder ahorrar dinero y realizarse un aumento de los senos. Como una mujer que vive al borde entre la realidad y los sueños de una princesa, Caye tiene una perspectiva muy particular en términos de cómo ve el mundo. Vive en un constante columpio entre por una parte, su búsqueda de la felicidad y la

armonía de su vida, mientras otras veces, justamente en momentos de necesidad, vuelve a ser realista al cuestionar y desaconsejar las acciones imprudentes de los demás de manera muy útil y directa. Zulema es de República Dominicana y es un perfecto ejemplo del “auténtico efecto llamada” por el hecho de que ella también está trabajando de prostituta “temporalmente”, hasta que pueda conseguir sus papeles y traer a España a su hijo. Aunque él tiene apenas cinco años, Zulema vive con la idea de que podrá encontrar un futuro para él, para que “llegue un día y que la cuide a ella”.

En la primera escena ya se establece la yuxtaposición de adentro/afuera con la introducción de la protagonista Caye cuando se oye la radio del taxi que la lleva por la ciudad con imágenes variadas y panorámicas de los barrios de Madrid. Cuando llega a un trabajo en el hospital, donde la esperan un grupo de chavales que han comprado un “regalo” de cumpleaños para su amigo herido, se percibe a Caye desde la sala de espera del hospital, pero a través del cristal de la puerta, mientras ella va entrando.⁴⁰ Al llegar al cuarto del amigo, se nota el control y el dominio necesario que posee Caye sobre sí misma y sobre el trabajo particular que realiza diariamente. En el primer instante dice: “Estén atentos. Es muy fácil. Primero los 60 euros. Segundo, aquí no toca nadie

⁴⁰ El uso de los cristales/las vitrinas/las ventanas de un bar, de una tienda, de una peluquería o del hospital, por ejemplo, como una barrera entre lo afuera y lo adentro es una técnica muy frecuente de la película para yuxtaponer físicamente la idea de la invisibilidad de las fronteras entre las personas y la sociedad. Una de las ideas es que muchas veces terminan siendo personas que solamente son percibidas cuando se las quiere percibir, o sea, cuando ellas son beneficiosas para los entes sociales que no viven al margen como ellas.

nada; sólo yo. Si queréis tocar, subo la tarifa. Y luego a la mochila, no se acerca ni Dios. Y “ni Dios” significa “ni Dios”. ¿Vale? [...] Y, vamos a celebrar tu cumpleaños”.

Otro factor estético importante es la música y la letra de Manu Chao que aparece en el trasfondo con la canción “5 razones”, y es una de las varias canciones del músico que son repetidas a lo largo de la película.⁴¹ En varios momentos, el realizador deja que la letra de algunas canciones hable por las personas. Después de la escena en el hospital, encontramos a Caye al día siguiente, llevando solamente una camiseta y despertándose por el sonido repetitivo de su teléfono móvil, lo que será el símbolo de su vida escondida de prostituta. Después de arreglar su apartamento y hacer las cuentas del dinero ahorrado hasta este momento, le entra la curiosidad de si habrá otra persona con quien comparte oficio cuando ve las tangas y la camiseta de “Sexy Girl 69” colgadas de la ventana de otro apartamento. Este presagio del encuentro con Zulema se introduce a primera instancia entre su realidad y sus intentos escapistas, fantásticos y optimistas que siempre la dejan decepcionada y alejada de todo.

Como una delincuente tímida, Caye va a la farmacia para comprar las necesidades de su trabajo cuando entra una mujer con su hija. La pequeña sube a esas balanzas típicas de las farmacias españolas, pero en la balanza no registra nada. En este momento clave Caye intenta asimilarse e interactuar cariñosamente con esta niña y, así, con la sociedad al decir

⁴¹ Para ver la banda sonora de *Princesas* o la letra de las canciones de Manu Chao, véase: www.imdb.com/title/tto434292/soundtrack y www.allthelyrics.com/lyrics/manu_chao/.

“Cero kilos...Qué poquito. Eso es que eres un ángel”, sin embargo, este intento de asimilación será rechazado inmediatamente cuando la madre le dice, “Es que hay que echarle monedas para que funcione”. La cara que pone Caye es la misma que pondrá cuando ella trate de escapar de su mundo y meterse en otro, solamente para volver a ser negada como siempre.

Otro lugar de rechazo para Caye es su propia familia. No porque ellos sepan a qué se dedica, sino porque ella es la más realista y directa en términos de la manía de su madre. La madre no ha podido aceptar la muerte de su marido y, como reacción a esta negación, se manda a sí misma ramos de flores como si fueran de “algún admirador del barrio”. Durante una repetición de lo que serían los almuerzos semanales de reunión de esta familia, el hermano de Caye y su mujer se complacen con el juego de su madre, mientras Caye es la única que no solamente se da cuenta de este juego enfermizo, sino que ella es la única que protesta sobre el problema de seguir negándose a aceptar esta realidad. La tensión y la frustración con las que culmina esta escena son aun amplificadas cuando el móvil de Caye empieza a sonar constantemente, mientras su madre le pregunta repetidamente por qué no lo contesta. Ella no lo contesta porque sabe muy bien que es un cliente potencial, hasta que va a la cocina donde puede negociar sus precios, sus servicios (“Todo, menos por el culo”) y su descripción física sin que nadie la escuche.

Luego, se llega a una escena y a uno de los lugares más importantes de la película en términos de cómo surge el concepto del Otro, donde los entes ya subalternos y negados socialmente (las prostitutas españolas), juzgan a los elementos aún más subalternos que ellas (las prostitutas de África, las que tienen rasgos negros o las que son latinoamericanas).

Un espacio que el director destina como eje central de las miradas de adentro/afuera, inclusión/exclusión es la peluquería de Gloria, donde una mezcla de amigas, peluqueras y prostitutas del barrio discuten la situación económica del país, sus prejuicios hacia las africanas y las conclusiones del trabajo que ellas mismas realizan cada día. El uso de imágenes verdaderas de prostitutas africanas y sudamericanas en una plaza en Madrid da un toque particular y auténtico a esta escena, mientras la cámara gradualmente se moviliza hacia adentro donde las españolas pasan su tiempo observando y reforzando estereotipos de las mujeres que van cambiando las normas de a lo que ellas están acostumbradas en el mercado de su profesión. En este momento se agrupan las quejas, los prejuicios y los pensamientos racistas que irán cambiando a lo largo de la película y a favor de la amistad que se establece entre Caye y Zulema. Cuando la cámara llega adentro, se observa que es por los ojos de Karen, una prostituta española, que estamos viendo la introducción al disgusto de los “culos negros” que caminan por la plaza de este barrio.

Esta conversación encapsula muchos de los elementos y paradojas más frecuentes en términos de inmigración y las representaciones de las

entidades subalternas más bajas de la sociedad. Es una polémica interesante porque la crítica no viene de una persona que posee un *status* elevado social, sino que sale del Otro hacia otro, Otro, mucho más inferior que ella, demostrando los complejos inherentes de las definiciones culturales y étnicas al crear una otredad doble. Dice Bhaba sobre la formación de sujetos culturales posmodernos que esta representa

the temporality of cultural meaning as ‘multi-accentual’, ‘discursively articulated’. [...] Increasingly, the issue of cultural difference emerges at points of social crises, and the questions it raises are agonistic; identity is claimed either from a position of marginality or in an attempt at gaining the centre [...]. (*Location* 177)

Con un conocimiento callejero de las funciones del mercado y de la demanda y la competencia, Karen y sus compañeras están preocupadas porque las chicas de afuera están haciendo su trabajo más barato y les están quitando la mitad de clientes. El resultado es una modificación de sus propias concepciones de identidad como prostitutas. No es cuestión de qué tipo de trabajo hagan en sí, sino que es un problema para las otras porque les están alterando sus oportunidades. Si estuvieran montando peluquerías, sería problema para los que están dedicados a esas profesiones por los nuevos elementos y las nuevas culturas que paulatinamente irán entrando y cambiando la dinámica del país. La última frase que expresa Karen es un punto clave porque estamos hablando de puestos mucho menos apreciados y si estuvieran ellas en posiciones más involucradas en la sociedad, como declara Karen, sería mucho peor. Es

curiosa su aceptación de la supuesta inferioridad de su trabajo y cómo sería mucho más grave para el país si los extranjeros llegaran a obtener (y quitar) trabajos de otra clase o de alta relevancia. Como dice David Reher, “está claro que en España hay un sentimiento negativo hacia los inmigrantes, pero éste es inferior porque pujan por los empleos más bajos. Si no, el rechazo sería mayor” (sin página). Todos los prejuicios raciales que desprecian a estas inmigrantes como animales que huelen mal son invertidos más tarde cuando Caye corre el riesgo de ser la traidora al hacerse amiga de Zule. Es un acto final que termina cambiando por completo las perspectivas de las otras mujeres y abre otras percepciones más humanas acerca de lo que antes se repudiaba.

Como casi todas las películas que tratan de la inmigración en España, la mujer negra/africana queda todavía aislada. Dice Catiello: “Dejamos constancia con ello de una notable ausencia: ni las mujeres subsaharianas ni las magrebíes están presentes aún en el cine español como protagonistas, pese a que su presencia en el país es significativa” (24).⁴² En su lugar, la mujer latinoamericana sigue dejando sus huellas en el cine español y el caso de Zulema es importante. Al encarnar y personificar los extremos a que están llevados los inmigrantes para la sobrevivencia en otro país, Zulema también forma parte del tópico de la

⁴² “*El Anuario de las Migraciones* (2002) del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales proporciona los siguientes porcentajes de mujeres inmigrantes en España. La inmigración femenina constituye el 45% del total de extranjeros con permiso de residencia. Los flujos más importantes proceden de América Latina, donde las mujeres alcanzan un 57%. Respecto al Magreb, las mujeres son el 37% de la inmigración marroquí y el 20% de la argelina” (Catiello 118).

convivencia del cine de inmigrantes. Tras el momento conflictivo en donde Caye pierde a un cliente por haber llegado tarde, cliente servido por Zulema, ésta deja 10 euros en su puerta para disculparse por no haber jugado con las reglas del juego. Desde entonces, comienza una relación muy íntima y protectora en la cual las dos comparten sus penas existenciales. Aparte de la situación compleja de su trabajo, de tener que alquilar un apartamento por ocho horas al día (una “cama caliente”, de constantemente temblar al oír la sirena policial, Zulema tiene que aguantar a un español que abusa de ella, la golpea y la viola. Con la idea engañosa de que le obtendrá los documentos de residencia, se acuesta con él gratuitamente y en forma de pago adelantado, aunque nunca acabará consiguiendo los papeles. Si bien se presenta la idea de los documentos como el objetivo principal de Zulema, su hijo es su verdadera motivación.

Luego, se la percibe por el cristal de la cabina del locutorio llorando y prometiéndole al niño que pronto estarán juntos. En estos momentos, Caye la espera afuera mientras Zulema se sitúa dentro de esta caja de comunicación y, así, enfatizando la idea de adentro/afuera y el *insider/outsider*. Por el caso de su hijo, ella ejemplifica también el “auténtico efecto llamada” y el dolor de la distancia es uno de los aspectos más difíciles de su situación. Según Bammer, “[i]n circumstances where the family is virtually the only remaining link to the home they have lost, it can be as difficult for children to distance themselves from their parents as for parents to let go of their children” (98). Aunque parezca obvia esta

declaración, sería imposible entender este fenómeno hasta que uno mismo la experimente verdaderamente o, por lo menos, a través de las historias encontradas en *Princesas*.

Al final, son el deseo de estar al lado de su hijo, de escapar del “cerdo” que tenía detrás de ella y del resultado de la prueba de ETS lo que acaban motivándole a volver a su país natal. A lo largo de la relación entre ellas, *Princesas* muestra ciertos logros obtenidos que evidencian el complejo mundo heterogéneo que existe entre la variedad de comunidades y culturas en España. Poco a poco, Zulema se involucró con las otras mujeres de la peluquería de manera tan influyente que Gloria acaba poniendo un anuncio en la ventana sobre el servicio de “trenzas africanas” que ahora se ofrecen en su negocio. Lo que antes era malo o poco sano para el pelo, ahora forma parte del mercado y parte de la aceptación entre las de afuera y de adentro. Se rompe con los estereotipos de las negras que huelen mal, caminan con el culo afuera y no se lavan por la mera entrada de Zulema en sus vidas. La escena final cuando Zulema se va del país es muy relevante para las historias de inmigrantes. Después de despedirse en el aeropuerto de Barajas, Caye se acerca a dos hombres de policía y les dice, sin que ellos sepan de quién o de qué está hablando: “Mi amiga, que se va porque quiere...No la echa nadie. Se va ella a estar con su hijo...Nada más que eso”. Esta declaración tan sutil y tan inesperada es uno de los puntos más importantes de este trabajo.

Como un fenómeno inevitable y, casi, irrefrenable, la inmigración y sus enlaces con la prostitución son unos puntos que merecen análisis en esta época poscolonial. España, como los Estados Unidos, Francia e Inglaterra, ha estado viviendo momentos inversos en términos del impacto del imperio sobre la colonia, o viceversa. Bhabha dice que

The Western metropole must confront its postcolonial history, told by its influx of postwar migrants and refugees, as an indigenous or native narrative *internal to its national identity*; [...] Postcoloniality, for its part, is a salutary reminder of the persistent 'neo-colonial' relations within the 'new' world order and the multi-national division of labour. Such a perspective enables the authentication of histories of exploitation and the evolution of strategies of resistance. (*Location 5*)

Princesas se ubica entonces, desde la perspectiva poscolonial, como un testimonio que intenta romper con los discursos que establecen una hegemonía de normalidad a los desequilibrios y desventajas de comunidades, razas y personas que se han encontrado dentro de la marginalidad y lo subalterno.

El objetivo principal de este trabajo fue analizar cómo, a través de un discurso creado por un director, hombre y español, se podría representar el mensaje y la voz de estas mujeres inmigrantes y arrinconadas. Con el énfasis en el Otro, lo afuera/adentro, la inclusión/exclusión y el nosotros/ellos, el director implementó los cristales y las ventanas como una barrera entre estas dicotomías que existen en varios niveles de la sociedad y la doble otredad. Aunque no son ellas las que han creado la historia, sí son ellas las que nos hablan en la pantalla y

las que nos dejan con la impresión de sus experiencias como finalidad. Hasta el momento en que el hijo de Zulema llegue a poner su nombre bajo su producción cinematográfica, habrá que continuar sin una respuesta de quién verdaderamente formula la voz para estas personas. Sin embargo, las palabras recurrentes de la madre de Caye consuman un punto conclusivo: “Existimos porque alguien piensa en nosotros y no al revés. Lo dijo alguien...No sé quién. Un sabio...”, porque en el momento en que esta película nos hace pensar en Caye y Zulema, es el momento en que surge su existencia y en que surge, así, su voz.

Cama adentro

Como algunas producciones cinematográficas que fueron generadas desde la mitad de los años noventa hasta la actualidad en Argentina, *Cama adentro* (2004) de Jorge Gaggero tiene varias características en común con ellas. Las primeras dos particularidades tienen que ver con el apoyo económico que recibió de la INCAA para hacer posible su realización y la otra, de más relevancia, es su ubicación dentro de la categoría del *Nuevo cine independiente argentino*. Según las conclusiones de Tamara Falicov, en 1995 un movimiento encabezado por cineastas jóvenes y principiantes llegó al escenario cinematográfico por parte de un esfuerzo institucionalmente sancionado por la INCAA para proveerles con las oportunidades de apoyo económico (115). A través de concursos por el mejor guión de película para la televisión, el mejor cortometraje y becas

universitarias para asistir a la escuela nacional del film en Buenos Aires, la organización suministraba los fondos para estos nuevos directores emergentes. Como resultado, “while Hollywood-style blockbuster movies hit the screens with much media attention and box-office appeal, there was also a reverse tendency emerging—that of a new, gritty, urban style of filmmaking by young fresh talent” (Falicov 115). Algunas de las películas más exitosas de la actualidad siguen saliendo del cine independiente y muchos críticos han reconocido una tendencia en la cual las poblaciones ‘invisibles’ en Argentina (inmigrantes de Bolivia, Paraguay y Perú, entre otros) han empezado a emerger en las películas (Falicov 119). Típicamente ocupando trabajos de menor pago y sin voz política, su existencia había estado sin reconocimiento previo en las pantallas argentinas. Con Adrián Caetano y sus películas *Pizza, birra, faso* (1998)⁴³ y *Bolivia* (2000), se tienen dos perfectos ejemplos que sujetan la marginalización creada en la vida urbana hacia los jóvenes tratando de sobrevivir y encontrar su identidad, o hacia los inmigrantes que sufren del racismo y la xenofobia en el lugar del trabajo y en las calles de la capital. *La ciénaga* (1999) y *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel son importantes por el reconocimiento internacional que recibieron, mientras también confirmaron la idea de ‘historias más pequeñas y enfoques más pequeños’ que muchos directores de su generación trataron de imponer en sus

⁴³ Este film fue co-dirigido por Caetano y Bruno Stagnaro.

producciones (Falicov 126).⁴⁴ Lo que también diferencia a este nuevo cine de anteriores movimientos son los personajes que se crean y los estilos que se utilizan. Para Gonzalo Aguilar:

One of the issues in which the new cinema has moved away most radically from past cinema is in its relation with its audience. Open endings, an absence of emphasis and allegories, more ambiguous characters ... a somewhat erratic narrative trajectory, self-absorbed zombie characters, an omission of national issues that provide context, a rejection of identity and political demands: all of these decisions, that in major or minor part, are detected in these films, make stories more opaque, that instead of directing us, open us to the game of interpretation. (citado por Falicov 130)

A los finales del año 2001, Argentina cayó en dificultades económicas cuando el sistema neo-liberal llegó a su cumbre y la economía del país se derrumbó. Las protestas más grandes estallaron el 19 y 20 de diciembre cuando el gobierno de Fernando de la Rúa congeló las cuentas de ahorros para tratar de salvar los intereses bancarios a nivel nacional e internacional. La muerte de 32 manifestantes fue el resultado de la represión del gobierno y la población se unió en una masiva protesta llamada el *cacerolazo* a manera de reacción contra lo ocurrido. En esta protesta, la gente de todas clases sociales fue a la calle, golpeando cacerolas en contra de la corrupción y la fracasada economía del gobierno. Específicamente, explica Pete North,

Over three days in December, 2001, a mass demonstration composed of savers, seniors on pensions, unemployed and underemployed people converged on the Plaza de Mayo in

⁴⁴ De hecho, *Bolivia* consta de 75 minutos de duración, *Pizza, birra, faso* es de 77 minutos, mientras *Cama adentro* dura aproximadamente 83. La mayoría de los ejemplos no alcanzan a 120 minutos, como muchas películas suelen durar.

central Buenos Aires banging pots and pans, revving motorcycles, and letting off fireworks. The immediate cause of their anger was an abortive attempt by the state to raid private pension funds to pay a due installment on Argentina's foreign debt. (137)

Obviamente, todo el país fue afectado por la caída de la economía, en varios niveles y aspectos de la sociedad. Sin embargo, fue un momento en el que la ciudadanía empezó a reconsiderar el viejo sistema para hacer cambios y aguantar la vida cotidiana del momento. Por ejemplo, en reacción a la devaluación del peso, la gente empezó a armar mercados o remates donde se podía regatear y cambiar comida, mercancía necesaria entre ellos (Falicov 133). De modo que, en maneras creativas e ingenuas, desde la gente común hasta los obreros de fábricas, se aprovecharon de la situación y la transformaron en algo positivo. Y, en el mismo sentido, los cineastas intentaron hacer lo mismo por la creación del *cine de crisis*. A pesar de su temprana y desafortunada muerte, Fabián Bielinsky fue uno de los directores más importantes y reconocidos de este subgénero con su estreno de *Nueve reinas* (2000), en la que trata del tema de los estafadores a nivel local, entre los dos protagonistas, mientras también termina estableciendo un referente más global en el sentido de los efectos de la corrupción y de la crisis económica del país. Citado en Kaufman (2002), Bielinsky opina que “today, as never before, people are gathering in neighborhoods, looking for solutions, looking for ways to participate in our daily, social, and political life. And that is quite a change”.

Como hemos mencionado, los nuevos directores están trabajando por expandir la noción de la ciudadanía argentina al incluir sujetos y personajes que tradicionalmente habían sido invisibles o excluidos del cine nacional. En muchos sentidos, estos directores sienten la necesidad de explorar y representar el mundo socio-fílmico de una manera distinta. Aunque vinieran de una estética o una moda anterior en las que se expresaba alegorías del país o cuestiones políticas específicas, en vez de saturar o limitar su obra con estos sentimientos, la nueva generación ha optado por nuevas formas de representación que, desde otras ópticas, suelen tratar de mostrar los mismos temas: la injusticia, la desigualdad, la pobreza urbana, etc., pero vistas ahora desde acercamientos más sutiles o indirectos. La ya mencionada *Bolivia* o *La ciénaga*, e incluso *El abrazo partido* (2004) de Daniel Burman, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri o *Do U Cry 4 Me Argentina* (2005) de Bae Youn-suk son, entre otros, algunos de los ejemplos más relevantes de esta categoría.

Debido a las enormes olas de inmigración que llegaron al país a lo largo del siglo XIX y entre 1880 y 1920 en particular, hasta los años recientes ha existido y se ha percibido un sentido de superioridad europeo sobre las otras naciones de América Latina por parte de los argentinos. Por lo tanto, otra característica de estos nuevos directores, como resultado de las recientes llegadas inmigratorias al país (i.e. durante los últimos diez o quince años y como resultado del comienzo del neo-liberalismo en 1990 con el régimen de Menem), se ha instalado cierta reevaluación de la

ciudadanía (legal o no) que se identifica, más que antes, con la minoría y la clase obrera para proyectar una identidad nacional que sea más variada y heterogénea.

Con interés particular a este estudio, algunas de estas películas, como *Cama adentro* y *La ciénaga*, han trastocado y reconstruido la hegemonía creada y mantenida por las familias de las clases media-altas. Aquí nos enfocaremos en el sujeto marginalizado en términos de los de la clase baja y cómo son vistos desde los poderes hegemónicos de la llamada clase alta.⁴⁵ Para continuar con las propiedades inherentes de este nuevo cine, Quintín concluye:

Considered as a consequence of Argentina's deep economical and social crisis, this new cinema has made out a path among the ruins of a country torn by ferocious dictatorships, anaemic democracies and neoliberal experiments. They have found an answer by staring at their reality, without shouting out its calamities but rather including them in a rich and sophisticated poetics, without lying or using a demagogic and forced optimism. (citado en Falicov 150)

Partiendo de las características básicas de la teoría de la hegemonía de Antonio Gramsci, este trabajo se desarrollará con el enfoque de ver cómo este sistema *normalizante* de la sociedad funciona en términos de la creación del *otro*, o del subalterno, en *Cama adentro* y a través de la relación (íntima) de Dora y Beba.⁴⁶ Antes que nada, preferíamos aclarar el

⁴⁵ Aunque las teorías de la hegemonía de Gramsci son fundamentales para el análisis de estas dinámicas y construcciones sociales, la cuestión del “otro”, propuesta por Edward Said, funciona también en conjunto con el mantenimiento del poder del sistema discriminatorio hacia y sobre una entidad considerada como *otro*/subalterno.

⁴⁶ Pongo así la palabra: (*íntima*) porque, cómo se dará a conocer, su relación función a través de una negación de su intimidad por el trato de “usted” entre ellas pero, al mismo

uso del término *otro* que, al contrario de las nociones psicoanalíticas lacanianas, se basará completamente en la idea del *otro* a base del sujeto (inferior) creado por los sistemas civiles y del estado. Más bien, serían los sujetos percibidos en el sentido de lo subyacente, lo impotente y lo diferente; en otras palabras, lo subalterno. De hecho, se podría decir que el uso de los términos *otro* y *subalterno* funcionan a base de ser lexías sinónimas, dentro del mismo campo semántico. El objetivo será, entonces, contestar: ¿cómo se presenta el sistema hegemónico en la película y cómo se mantienen los estatutos de superioridad/inferioridad entre los personajes? También se propone analizar el propósito del film, lo cual es mostrar la parcial ruptura de las normas establecidas entre las clases sociales en Argentina durante y como resultado de la crisis económica.

Para Antonio Gramsci, hay dos bases de superestructura en el estado: la sociedad civil que consiste en las organizaciones privadas (las escuelas, las familias, las uniones) y la sociedad política o las instituciones del estado (el ejército, la policía, la burocracia central).⁴⁷ Es dentro de la primera institución en la cual ejercen los *intelectuales* la función de la hegemonía social y promocionan el *consentimiento espontáneo* (o el “sentido común”) hacia la población y por parte de las ideas y las

tiempo, hay una obvia e innegable profundidad al fondo de la dinámica amistosa entre ellas.

⁴⁷ Salvo indicación contraria, las ideas y conclusiones sobre Gramsci serán de: *A Dictionary of Cultural and Critical Theory* (2003), Michael Payne, ed.

ambiciones de las clases dirigentes.⁴⁸ La cultura, entonces, se encuentra operando dentro de la sociedad civil, “where the influence of ideas, of institutions, and of other persons works not through domination but by what Gramsci calls consent” (Said 7). Según Gramsci, “the State must be seen as an ‘educator’ in that it aims precisely to create a new type and level of civilization”, “as well as a certain type of citizen” (Habib 228). Como dice Said:

In any society not totalitarian, then, certain cultural forms predominate over others, just as certain ideas are more influential than others; the form of this cultural leadership is what Gramsci has identified as *hegemony*, an indispensable concept for any understanding of cultural life in the industrial West. (7)

En sus teorías sobre el *Orientalismo*, Said se embarca en encontrar cómo las nociones, conclusiones y características sobre el Oriente son establecidas, creadas y confirmadas desde la perspectiva del Oeste. La importancia reside, entonces, no solamente en por qué llegan a estas ideas culturales, sino más bien cómo estas ideas llegan a ser la base del sentido común acerca del conocimiento de la cultura y de la gente del “oriente” en cuestión. En términos básicos, es una cuestión de quién observa/representa a quién, y cómo las observaciones de uno hacia el *otro* llegan a ser entidades fijas o parte del conocimiento cotidiano, dejando las razones políticas y de control bajo la superficie, pero como un motivo significativo también. Estos motivos muestran cómo se llega a ciertas

⁴⁸ “Gramsci’s use of “intellectual” here is broad, covering the hierarchy from original thinkers and scientists at the apex to administrators and propagators of received class wisdom at the bottom” (Habib 228).

conclusiones que acaban promoviendo la dicotomía entre lo superior/inferior. Dice Said que el Orientalismo nunca está lejos de [...] una noción colectiva que identifica a un “nosotros” europeos como en contra de todos “aquellos” no-europeos, [...confirmando] la idea de la identidad europea como superior en comparación con todas las personas y culturas no-europeas (7).⁴⁹ Aunque las conclusiones de Said se concentran en el caso del oriente, el musulmán o cualquier entidad que se queda por fuera de la rúbrica del Oeste y de lo “europeo”, los sentimientos de superioridad europea han trascendido a la cultura argentina, como se mencionó, debido al gran influjo de los inmigrantes europeos a lo largo de los últimos dos siglos. Son importantes estas cuestiones por las maneras en que las mujeres burguesas de *Cama adentro* se perciben y actúan precisamente bajo estas percepciones de prepotencia mencionadas. Como se observará, la mera existencia de su superioridad funciona a base de la creación y la resultante presencia del *otro* y, sin éste, no hubiera existido esa dicotomía problemática.

Para las cuestiones sobre lo subalterno, lo que es, en cierto sentido, el resultado de la ecuación entre: superior/inferior = nosotros/otros, el término acaba siendo, según Ranajit Guha, “a name for the general attribute of subordination...whether this is expressed in terms of class, caste, age, gender, and office or in any other way” (citado en Beverly 26). Ileana Rodríguez explorando las ideas de Gramsci menciona que “la

⁴⁹ Traducción mía.

subalternidad se construye a partir de la relación del sujeto con su circunstancia histórica, inscrita dentro de los medios de producción” (103). Cómo se verá en adelante con la historia de Dora y Beba, “esta constitución suscribe entonces los principios de “determinación económica” y de la economía como “instancia última”” (Rodríguez 103). En la película, entonces, la economía o la situación financiera de cada una es lo que decide su “determinación” dentro de la sociedad. Lo que ocurre también en la historia diegética (o, más bien, lo que sería una gran parte del mensaje o su objetivo) son dos cosas: el primero es lo que Guha llama la “antítesis necesaria” de un sujeto dominante, “built on a conceptual binary of verbal fluency—power versus mutism-subalternity”, en el cual el lenguaje del film lleva a cabo este acto de una manera performativa, la cual le proporciona su voz (de Dora) y la subversión del poder (de Beba) (citado en Beverly 30).⁵⁰ Dice Beverly que cuando Spivak afirma que el sujeto subalterno no puede hablar, ella quiere decir que lo subalterno no puede hablar de una manera que tenga una autoridad o sentido sin alterar las relaciones del poder/conocimiento que lo constituyen subalterno en primer lugar (29). Sin embargo, aunque Dora nunca logra establecer su voz ni a través de una revolución ni al subvertir directamente el sistema de poder, se propone que la película, a través de su personaje, permite que hable de otra manera indirecta y a través de su simple existencia en la pantalla; en cuanto a la segunda instancia, es lo que Spivak llama

⁵⁰ El ejemplo que ofrece John Beverly funciona a través de la historia de *Hunger for Memory* de Richard Rodríguez.

“desaprender el privilegio”. Aunque Beverly utiliza este término para llamar la atención sobre la necesidad de ser conscientes de la autoridad en el ambiente académico mientras los intelectuales participan en ella con sus estudios, este trabajo utilizará el término en el sentido de la eventual revuelta que, aunque de manera muy incompleta e inconcreta, experimenta Beba al final de la película.

Protagonizada por dos mujeres con historias completamente distintas en cuanto a su filmografía, *Cama adentro* se centra en la relación mucama-señora entre la señora Beba Pujol (Norma Aleandro, la señora) y su mucama Dora (Norma Argentina) en el prestigioso barrio Belgrano en Buenos Aires.⁵¹ Precisamente, Norma Aleandro cuenta con casi sesenta años de actuación y ha participado en algunas de las películas más importantes de la historia cinematográfica argentina; no solamente son algunas de las películas más famosas, sino que también ha ganado importantes premios por su participación en, por ejemplo, *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, *El hijo de la novia* (2001) de Juan José Campanella y *El sol de otoño* (1996) de Eduardo Mignogna. Al contrario del currículum de Aleandro, *Cama adentro* fue la primera película en que había actuado *Argentina*, un hecho que ayudó marcar fuertemente el neo-realismo que existe en el film al usar actores no-profesionales.⁵² A pesar de su falta de experiencia frente a la cámara, ella ganó el premio a la *Mejor*

⁵¹ De ahora en adelante, cuando se refiere al apellido de la actriz, se lo hará bajo *cursivas* para evitar la confusión con el nombre del país.

⁵² Otro dato de importancia y que requerirá más estudio es el hecho de que *Argentina* es de San Luis, donde también coincidentemente vive en la película.

Revelación Femenina del Argentinean Film Critics Association Awards en 2006, e igualmente ganó el premio a la *Mejor Actriz* en el Lleida Latin-American Film Festival en 2005 por su rol en *Cama adentro* (IMDB). Entre 2005 y 2007, *Argentina* ha colaborado en otras seis producciones cinematográficas, pero hasta ahora no ha sobresalido tanto como en *Cama adentro*.

Marcada no solamente por el constante uso de cámara en primer plano o la falta de música a cambio del énfasis en los sonidos, desde el principio se presenta el continuo y fuerte contraste que existirá a lo largo de la película sobre el estatus socio-económico entre las dos mujeres.⁵³ Comienza con un enfoque en las manos, el trapo y la botella de multiuso que usa Dora para repasar los muebles lujoso y enorme apartamento. Se nota un repetido conocimiento en este proceso de limpieza, que lleva a cabo esta señora de mediana edad, vestida de mucama con delantal. De inmediato, la escena se corta a las botas negras de cuero que golpean las aceras de Buenos Aires, con los automóviles y los productos de los vendedores ambulantes tirados en el trasfondo. Seguidamente, estamos enfrentados con la cara, las gafas del sol (negras, gruesas y elegantes) y los pendientes de oro que lleva Beba mientras va a su destino, una tienda de antigüedades para vender una tetera de “porcelana inglesa” (*Cama*

⁵³ Aparte del menú principal del DVD y los créditos al final, hay solamente un instante en que hay música en toda la película y es cuando Dora y Miguel van a un baile en San Luis con música en directo. En otros términos, este momento de música es parte en sí del film o de la escena y en ningún momento funciona la música como parte del trasfondo o de momento de transición.

adentro). Esta tetera, como muchos de los objetos acumulados en el apartamento de Beba (sus aretes, los candeleros, los platos de plata, etc.), son parte de la simbología de la acumulación (de objetos y de capital) que permiten y ofrecen las primeras estancias de diferencia y superioridad/inferioridad entre las dos mujeres. Como se verá en otro ejemplo, la tetera también sirve de que una de las únicas instancias en donde Dora expresa su voz al tirarla y romperla en el suelo.

Socio-lingüísticamente hablando, el trato permanente e incesante de *usted* entre ellas es otro factor que mantiene la distancia y que no permite que ellas rompan la línea empleadora/empleada, jefa/subalterna (o, más bien, clase alta/clase baja), a pesar de que llevan alrededor de treinta años juntas. En un país como la Argentina donde el voseo predomina en casi cualquier situación dialógica, se esperaría que hubiera cambiado el trato entre ellas, pero esto es otro ejemplo paralelo de cómo se crea un diálogo separatista con el *otro* desde el principio y mantenido hasta el final. Para enfatizar la fuerte presencia y relación que naturalmente se ha creado en esta dinámica, se observa la importancia de Dora con la relación que mantiene con la hija de Beba. Cuando llama Guillermina desde Madrid, Beba casualmente no está. Dora deja por el momento de ordenar “el caos que deja [s]u madre” para tener una conversación amable y cariñosa con la hija de la señora. En este momento, pasan dos cosas importantes. La primera es la revelación de que la relación que existe entre Dora y la hija es más cercana que con su propia madre, y

la segunda es cómo éste es el momento en que se alude a la situación económica del país. Por un lado hablan de lo que se ve en los telediarios en España, lo cual inserta una obvia preocupación en Guillermina y, por otro, se nota muy pasivamente la noción del fenómeno de los argentinos que han dejado el país debido a la situación económica, como por ejemplo en el caso de la hija.⁵⁴

Otro momento que evidencia la posición del *otro* surge cuando Beba se junta a jugar a las cartas con sus amigas. Con el humo de cigarros en el aire y bajo los efectos del whiskey en sus estómagos, el grupo de señoras se reúnen dos veces en la película; dentro de tales escenas las ideologías, los prejuicios y las aseveraciones de la clase alta son presentados a través de su discurso ignorante. Todas tienen un familiar trabajando en el extranjero y Dora los rodea, sirviéndoles en su uniforme de sirvienta, mientras abiertamente discuten el nivel del sueldo que ellas dan a sus otras empleadas. Una señora se empeña en preguntarle a Beba cuánto le paga a Dora porque quiere saber si le está pagando demasiado a su “chica nueva”. Otra interrumpe y dice que no se puede comparar a Dora con una “principiante”, lo cual lleva la conversación a enfocar en el efecto que ha tenido la crema/el barro facial en la cara de la mucama. Beba aprovecha el momento para tratar de vender su producto, lo cual existe como otro intento de hacer negocio que eventualmente terminará fracasando como todos los anteriores. No es suficiente que tengan a Dora

⁵⁴ Una buena referencia a este fenómeno es *Irse: cómo y por qué los argentinos se están yendo del país* (2002) de Diego Malamed.

en el fondo para servirles el whisky, vestida de sirvienta y hablando sobre ella y las otras mucamas como si fueran un producto mercantil, sino que también Beba la usa como modelo para vender su producto y hacer que todas las señoras le toquen la cara en forma de una prueba de la calidad del producto. Esto funciona como otro momento de objetivación y afirmación del desprecio que se mantiene sobre la existencia de ella y la otra gente de su categoría social. Aunque esta es la última noche que aguanta Dora en el empleo por el tratamiento de Beba, hay otra noche en la cual estas señoras se juntan en grupo para justificar y continuar, a través de su unidad o cohesión de identidades, su sentido de superioridad sobre ciertos seres humanos.

Como parte de la constante negación de aceptar a Dora como persona igual o enfrentarse a su eventual caída a una clase social inferior, Beba opta por vivir bajo un engaño que se auto-impone y que se manifiesta de varias maneras. La noche en que invita a las señoras a jugar a las cartas, Dora tiene que llenar las botellas de whiskey con otra marca más barata (y coincidentemente “nacional”), con el fin de mantener una apariencia de prestigio a los ojos de sus amigas. En otra instancia, una tarde en que vuelve de “un día muy bueno” en el cual “esas cremas se venden muy bien”, Beba decide fingir que los veinte pesos que le devuelve a Dora son de haber vendido mucho producto, cuando realmente es dinero prestado (o regalado) por su ex-marido, Víctor (Marcos Mundstock).

En el ejemplo cumbre de esta negación y mentira exhibidas por Beba para evitar enfrentarse con la realidad, ella termina vendiendo sus preciosos aretes para poder pagar a Dora los siete meses de sueldo que le debe, más “un premio por los años de trabajo, para que no ande diciendo que soy yo la desagradecida”. Aunque, al parecer, Beba empieza a aceptar su situación económica, nunca puede admitirle a Dora de donde vino el dinero porque antes de ir a vender los pendientes a la joyería, se asegura de fijarse en el espejo y cubrir las desnudas orejas con su cabello. Simbólicamente estos aretes van desde significar el estatus social de Beba hasta los siete meses de trabajo de Dora y eventualmente se convierten en el nuevo piso de la nueva casa que Dora se está construyendo, poco a poco, con el dinero que gana trabajando para Beba. La ironía inherente y sorprendente de esta situación es que, al final de la historia, Beba termina dejando su gran piano y su cama en la misma casa que fue construida o comprada con el propio dinero que le daba a Dora por sus servicios de mucama. Entonces, mientras bebe whiskey para adormecer sus problemas y se auto-engaña sobre sus escaseces y falsas fuentes de dinero, Beba se encuentra en una constante incapacidad de reconocer la inminente caída de su fortuna. No quiere aceptar que su hija no volverá de Madrid y, más relevante aún, se niega a ver a Dora como paralela a ella. Por lo tanto, el *otro* que Beba y sus amigas crean para su beneficio o el *otro* que al que tanto quieren negar su existencia, es también un *otro* sin el cual no quieren tener que vivir.

A lo largo de treinta años y bajo la nariz de Beba, venía floreciendo una relación que tampoco pudo ni supo vocalizar. Bajo ese delantal y detrás de todos los otros significantes de inferioridad y diferencia que había creado sobre Dora, existía un ente sin el cual Beba no quería sobrevivir. Ella es la última persona que queda en su casa (y también en su vida) y vive bajo la continua amenaza de que Dora se va a ir. Lo irónico de esta situación es que siempre trata de convencerla de una manera engañosa o despectiva, y sólo para su propio beneficio. En una de las primeras escenas, surge el tema de Miguel, el novio de Dora. En tal instancia, Beba cuestiona la capacidad de Miguel para mantenerla y trata de convencerla de que Luis, el portero de su edificio, sería mejor opción. Con el vaso de whisky en la mano le dice:

Me gustaría saber una cosa, que me explique de qué va a vivir. ¿Miguel la va a mantener? No es un hombre para usted. Imagínese una señora de la portería. Vendría aquí a trabajar por horas. El portero, no me diga que no es buena idea (*Ella se ríe*).

Lo peor de esta conversación no es su tono sarcástico al decirle que no tiene otras opciones menos quedarse cerca de ella, sino el hecho de que nos enteramos más tarde que años antes Beba había pagado por los dos abortos que tuvo Dora. En esta cadena de represión en que le promovió la acción de extirpar los dos potenciales hijos por razones egoístas, se coincidió además que uno de los hijos iba a ser del mismo Luis. Ya que el tema de esta conversación es bastante sensible, se aumenta la tensión aún más para provocar el único momento en que Dora llega a expresar su voz.

Aunque sea expresada de una manera física más que verbal cuando ella tira la tetera al suelo, la acción sirve porque finalmente logra callar el discurso fastidioso de Beba y la hace callar. Dora casi nunca se defiende, nunca sonríe y habla muy poco, pero al reforzar este acto de resistencia y decir “descuéntemelo de lo que me debe”, se expresa en esta breve instancia una frustración que ella llevaba por dentro por mucho tiempo. De allí, la ruina de Beba se acumula al lado de la venta de sus objetos que, durante un periodo, servían para ejemplificar el alto valor social y su posición elitista en esta ciudad. La señora termina forzada a vender casi todas sus pertenencias y alquilar el apartamento, lo cual la obliga a la humillación de llegar a la puerta de Doran en San Luis para dejar allí su piano y cama. Para colmo y para cerrar el ciclo de desigualdad y juzgamiento que Beba se había impuesto a lo largo de los años de su relación, ella termina quedándose en la casa de Dora durante esa noche porque “era muy tarde”. Aunque los confines diegéticos de aquí no muestran abiertamente si la señora termina quedándose en la casa de su empleada para siempre, pero el hecho de que ha llegado a ese nivel de “humillación” subraya uno de los puntos más importantes de esa dinámica en que la relación sirvienta-señora ha sido invertido casi de forma completa. Digo “casi” porque se nota que la relación ha sido alterada en términos de su ubicación física y geográfica, pero hay que notar que la fuerte falta de contraste en su trato con Dora, lo cual permite que ésta sigue realizando los roles de empleada y ahora ocurre dentro de su propia

casa. Se ve a Dora limpiando su propia casa, le sirve limonada y ella cree necesario defender el estado incompleto de la renovación con los azulejos en el piso y, así, se presagia es este espacio como su nuevo lugar de trabajo, dejando al espectador cuestionar la gran cantidad de cambio resultante al lado de la imposibilidad de Dora de deshacerse de esa persona de su vida.

La hegemonía elitista que Beba y sus compañeras habían creado está basada en la idea de que Dora y las personas de su categoría social son inferiores y subhumanos debido al hecho de que su profesión es despreciada a nivel general de la sociedad. Aunque esto justifique el permiso de tratarlas como objeto mercantiles, lo que permite que esta diferencia ocurra y sea defendida ha sido, por una parte, la capacidad de Beba para acumular bienes de forma más rápida y mejor que Dora. Aclaramos que Beba no es, en ningún sentido, una exitosa mujer de negocios si se consideran los múltiples intentos empresarios fracasados de ella y su ex-marido. Y el hecho de que heredó la riqueza de sus padres disculpa aun más la idea de que el dinero es el único factor que diferencia a Beba de los *otros* de su alrededor. No es inteligencia, obviamente no es ética laboral, sino es el mero hecho de que Beba y su ex arrancaron sus vidas profesionales con más dinero, más piso y más whiskey y cualquier otro elemento simbólico que establece su supuesta superioridad social. Entonces, lo que surge a un micro-nivel (Beba y sus amigas) también opera en un macro-nivel (la cosmopolita de Buenos Aires) y este film es un ejemplo discursivo que trata de explorar una crítica de este fenómeno.

Dentro del proceso de acumulación versus carencia, se nace el *otro* como entidad inferior mientras el dinero permite que a unos sean percibidos como poderosos e inteligentes, según las normas del estatus quo.

Cuando las paredes económicas se caen, quedan la resistencia psicológica y el “desaprender el privilegio” por ser realizados por parte de Beba. A niveles sentimentales, las costumbres y los procesos de pensamiento sobre el sistema de poder hacia el *otro* todavía sobreviven en la perspectiva de Beba. Pero una vez que se da cuenta de que su amiga se ha ido, es entonces cuando ella percibe cuanto dependía en los servicios domésticos y sentimentales de su empleada. Irónicamente, tampoco puede evitar promoviendo su estatura de superioridad sobre ella, aun cuando ya ha perdido todo, hasta su propia casa. Sin ser pasivo ni complaciente, por un lado *Cama adentro* muestra la paciencia perdurable del *otro* en su espera de la ruptura de la cosmovisión que promueve que haya una estructura de poder desigual sobre ellos. Al otro lado, ejemplifica la incapacidad del sistema de llegar a un nivel igualitario, aun cuando su propia sociedad la tira, la rechaza y la manda a vivir allí en los afueras con el *otro*. *Cama adentro*, entonces, puede ser vista como una alegoría de la igualdad para todo el país, al mostrar que todas las diferencias creadas por el capital son puramente simbólicas y lo que reside en el fondo, bajo los cremas faciales, el whisky “nacional” y el delantal blanco son seres humanos que funcionan bajo las mismas necesidades que todos los demás.

Conclusiones

Las situaciones (re)presentadas en estas películas tienen múltiples canales de interpretación que comenzarían, en términos básicos, con la necesidad de (re)evaluar las posiciones laborales y sociales que ocupa la mujer global en lugares locales. En la calle, donde las empleadas (in)visibles negocian sus contratos (in)formales de la limpieza o de ser niñera, sirvienta, asistente personal o compañera sexual, había que localizar una ecuación espacial desde el hogar como el lugar donde se realizan estos intercambios de comercio corporal. Y aunque estos servicios se llevan a cabo dentro de espacios privados, ya no puede ser excusa para que siga el estado no oficial de su empleo. Cuando se considera, en particular, la fuerza productiva de su trabajo y la atenuada dependencia de los clientes en sus servicios versus los antiguos cálculos simbólicos atribuidos al campo semiótico de estas profesiones, es hora de recalcular el peso contribuidor de estos trabajos y estimarlos de una manera más realista a su aporte a la función de la sociedad. Como hemos visto en *Cama adentro*, *El niño pez* y *Amador*, las que trabajan en nuestra casa, como Dora, Marcela y La Guayí, terminan siendo acompañantes íntimas y necesarias de nuestra vida. Y las que trabajan a nuestro lado en las calles, como Zulema, llegan a ser importantes enlaces para la protección y la amistad que un jefe o un chulo no ofrecerían. Analizados desde una perspectiva del proletariado y en términos de la producción física y simbólica del trabajo, los films invitan historias e imágenes desde una

perspectiva inspectora a la subjetividad de los individuos cuyas realidades merecen profunda observación. Un objetivo de este cine es romper con el sentido común que acepta que estas personas ocupen puestos inferiores o inmateriales. Usando la cámara para enfatizar las caras, las emociones y las respectivas reacciones de las mujeres a través de tomas de primero y primerísimo plano, se forja una relación directa e íntima con ellas y sus difíciles situaciones. A nivel individual, cada producción se aprecia desde distintos acercamientos artísticos o creativos, pero en común comparten el objetivo de contar estas historias socio-fílmicas para que se motiven y logren avances progresistas parecidos en las mismas realidades socio-culturales que habían inspirado los relatos desde el principio. Así como Amador dejó un espacio para el hijo de Marcela en España o como la Guayi y Lala, figuran otras generaciones subsecuentes en la Argentina. Estos films son representativos de una realidad presente, pero miran hacia el futuro en la medida en que la violencia anti-mujer y anti-*otro* haya sido subvertida por un lenguaje y un comportamiento conforme con las expectativas y prácticas impuestas, para bien o para mal, por la globalización.

CHAPTER 4

Enfrentando nuestras diferencias con una sonrisa: El humor como alternativa estética en el cine del (in)migrante

This laughing truth, expressed in curses
and abusive words, degraded power.
—Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*

Let us remain within the culture and
endeavor [...] to recognize ourselves as
strange in order to better appreciate the
foreigners outside us instead of striving to
bend them to the norms of our own repression.
—Julia Kristeva, *Nations without Nationalism*

Introducción

Si la risa es la mejor alternativa para luchar contra el dolor, entonces los films que reconocen con humor la desafiante realidad del desplazamiento podrían ser considerados las producciones más aptas para instigar y realizar un alto nivel de entendimiento sociocultural, gracias a la inherente fuerza positiva provocada por la alegría. Considerando, por ejemplo, la estética pesada (pero aún provocadora) que se alienta en los films como *Salvajes* y *Bolivia*, se observa que su énfasis pesimista despierta en el espectador la necesidad de percibir cuánto y cómo la violencia puede extenderse por una sociedad cuando las preconcepciones socioculturales erróneas provocan miedo y auto-defensa, en lugar de curiosidad y aceptación. Y donde la violencia llega al extremo de los efectos chocantes en la pantalla, el melodrama se acomoda a los estilos de (re)presentaciones socioculturales verosímiles con su creativo uso de una simbología y una cámara que no solamente ejemplifican los alcances artísticos del director, sino que también muestran la variedad de maneras

en que la historia del sujeto migratorio puede ser contada. Cabe aclarar que la idea aquí no es manifestar que un estilo cinematográfico sea preferible a otro, sino que el mayor énfasis del cine del (in)migrante es examinar el duro proceso de asimilación y provocar entendimientos mutuos entre las culturas de llegada y la de recepción. Es a través del humor que se examinará algunos ejemplos filmicos que han implementado la risa como estimulante cultural y sentimental para romper la distancia que mide entre los individuos en cuestión. Con Bakhtin, observamos que:

It is precisely laughter that destroys the epic, and in general destroys any hierarchical (distancing and valorized) distance. As a distanced image a subject cannot be comical; to be made comical, it must be brought close. Everything that makes us laugh is close at hand, all comical creativity works in a zone of maximal proximity. Laughter has the remarkable power of making an object come up close, of drawing it into a zone of crude contact where one can finger it familiarly on all sides, turn it upside down, inside out, peer at it from above and below, break open its external shell, look into its center, doubt it, take it apart, dismember it, lay it bare and expose it, examine it freely and experiment with it. (*The Dialogic Imagination* 23)

En *Un cuento chino* (Premio Goya 2011, Mejor Película Iberoamericana) de Sebastián Borenzstein y *Se buscan fulmontis* (1999) de Álex Calvo-Sotelo, se realizan contactos de proximidad que permiten la posibilidad de analizar a los objetos desde su núcleo hasta esos límites externos explicados por Bakhtin. En el primer ejemplo, la distancia lingüística (i.e., poliglosia/heteroglosia) entre el castellano (de Mar del Plata/porteño) y el chino (mandarín) inhibe el acercamiento social entre

los dos personajes principales y, al mismo tiempo, es el elemento que aumenta los deseos, por parte de los individuos, de satisfacer sus curiosidades interpersonales y culturales. En *Se buscan fulmontis*, no existe por sí la misma laguna lingüística y, al contrario, son sus juegos satíricos con(tra) el léxico del (des)empleo en España en donde los personajes critican en su búsqueda (o rechazo) de trabajos profesionales. En particular, el supuesto *otro* de este grupo, cuya herencia comparte raíces españolas y africanas, termina sorprendiendo a los supuestos “nativos” de España por haber nacido él en el mismo país que los mismos policías que lo interrogan cada día que sale de su casa en las afueras de Madrid. En este sentido, el lenguaje y el humor de estas películas sirven para efectuar paralelamente una distancia y un acercamiento social entre los interlocutores en cuestión. Al mismo tiempo que inhiben el diálogo y la interacción entre ellos, las diferencias de idiomas también son lo que crea cierto toque de peculiaridad que es aliviado a través de unos mínimos logros de entendimiento entre los personajes, gracias al uso de la circunlocución, los traductores, la onomatopeya y la comunicación no-verbal.

***Un cuento (argen)chino*⁵⁵**

⁵⁵ Antes que nada, quisiera comentar una curiosidad sobre el título del film, ya que *Un cuento chino* fue convertido a *Chinese Take-out* en inglés, según www.imdb.com. Hasta cierto punto, este cambio del título puede alterar el acercamiento inicial (y cultural) del film. Donde uno enfatiza la originalidad artística y estructural de esta historia en términos de la remediación implementada, la cual también alcanza mucho mejor el

Tratar de definir o encuadrar la composición étnica de los ciudadanos de la Argentina actual no solamente sería tarea complicada, sino que además sería equivalente (y en cierto sentido contraproducente) a buscar las mismas líneas definitorias de cualquier otra región cuyo pasado (y presente) ha sido influenciado por grandes movimientos (in)migratorios. Pero aún así, una polémica analítica radica en la necesidad de localizar ciertas características de la diversidad y seguir considerando las recientes oleadas socio-étnicas en el país, ya que la dinámica social, cuando se la compara con sus propiedades de hace un siglo, ha preservado su estado evolutivo—solo que ahora los nuevos participantes incitan nuevos requisitos de análisis y especulación.⁵⁶ Como elabora Carolina Mera en su texto *La inmigración coreana en Buenos Aires: multiculturalismo en el espacio urbano* “[l]a Ciudad de Buenos Aires se presenta cada vez más como un espacio urbano multicultural, que plantea una nueva configuración urbana, al tiempo que nuevos desafíos” (13). Por un lado, para fortificar el trabajo del teórico cultural, hay que

objetivo semántico y cinematográfico del director, el título en inglés, en primer lugar, cuantifica la otredad ya gastada sobre los confines culturales chinos. No digo que el chico del *delivery* no tenga alta importancia en la diégesis general de la película, pero una preferencia semántica en el término *cuento* le conferirá mucha más relación con la totalidad estética de esta producción, ya que el “traductor” solo aparece en dos escenas y el estilo meta-cinematográfico es parte fundamental de la cinta. Además, habrá que preguntarse por qué un título en inglés más adecuado al original (e.g., *A Chinese Tale*) no fue elegido.

⁵⁶ Véase el capítulo 3: “Extraños en la ciudad” de *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana* (2009) de Beatriz Sarlo. En su texto, Sarlo empieza con una comparación de las conclusiones de Lugones, Rojas y Arlt durante el comienzo del siglo XX y sobre los componentes (in)migratorios (libaneses, italianos, gallegos). La escritora los compara con la “ciudad vista” de la actualidad, cuya compostura (in)migratoria y nacionalista se enfrenta ahora con las distintas oleadas (in)migratorias que vinimos apreciando a lo largo de este proyecto.

debilitar cualquier conclusión definitiva que promoviera mitos monoculturales (i.e. una Argentina “europea”) y cuyos fines solamente beneficiarían a aquellos que habían inventado esa narrativa unidimensional. Por otro lado, se asoma la necesidad de reconocer que aquellas limitaciones que dificultan la demarcación de una demografía dominante sobre otra surgen irónicamente debido a la heterogeneidad infinita de las megalópolis del mundo. En una sección de su texto *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America* (2002), Gareth Williams profundiza un análisis sobre la transculturalización y elabora las maneras en que este fenómeno ha participado en la formación del estado y la socialización nacional en Latinoamérica, los cuales surgieron, por un lado, con la implementación de una *etnicidad ficticia* (36). Williams aporta sus conclusiones con la definición de Etienne Balibar, quien define la *entidad ficticia* como

an intentionally complex expression in which the term fiction...should not be taken in the sense of a pure and simple illusion without historical effects, but must, on the contrary, be understood by analogy with the *persona ficta* of the juridical tradition in the sense of an institutional effect, a “fabrication”. No nation possesses an ethnic base naturally, but as social formations are nationalized, the population included within them, divided up among them or dominated by them are ethnicized—that is, represented in the past or in the future *as if* they formed a natural community, possessing of itself an identity of origins, culture and interests which transcends individuals and social conditions. Fictive ethnicity is not purely and simply identical with the *ideal nation* which is the object of patriotism, but it is indispensable to it, for, without it, the nation would appear precisely only as an idea or an arbitrary abstraction: patriotism’s appeal would be addressed to no one. It is fictive

ethnicity which makes it possible for the expression of a preexisting unity to be seen in the state, and continually to measure the state against its “historic mission” in the service of the nation and, as a consequence, to idealize politics. By constituting the people as a fictively ethnic unity against the background of a universalistic representation which attributes to each individual one—and only one—ethnic identity and which thus divides up the whole of humanity between different ethnic groups corresponding potentially to so many nations, national ideology does much more than justify the strategies employed by the state to control populations. It inscribes their demands in advance in a sense of belonging in the double sense of the term—both what it is that makes one belong to oneself and also what makes one belong to other fellow human beings. Which means that one can be interpellated, as an individual, *in the name of* the collectivity whose name one bears. The naturalization of belonging and the sublimation of the ideal nation are two aspects of the same process. (cit. en Williams 36)

Ahora que el rostro, el lenguaje y las costumbres culturales del (in)migrante en Buenos Aires quiebran la nación “ideal” y la *etnicidad ficticia* (o verdadera) establecida a lo largo de la modernización del país, la responsabilidad de los herederos de ese pasado tendrán que aceptar que la composición étnica de su país sigue con un hilo transnacional adecuado a la actualidad y que los miembros de la comunidad (in)migratoria lograrán una mejor adaptación en sus nuevos lugares de residencia cuando haya una recíproca aceptación de las omnicambiantes configuraciones socioculturales. Como aporta Mera:

Las características de la instalación de los grupos asiáticos cuestionan los componentes de la aptitud de integración que el país cree tener desde siempre, para contribuir a la socialización de los nuevos inmigrantes. La presencia de personas de origen oriental se remarca por sus características físicas y culturales, mostrándonos una vez más la debilidad de la creencia que reina en el imaginario

social porteño y argentino, acerca de la tolerancia y el poder de la aceptación de las diferencias. (*La inmigración coreana* 13-14)

Puesto que ahora los poderes de la inclusión/exclusión han sido invertidos al favor de los “herederos” de las nuevas formas de movimientos migratorios, hay una necesidad de evitar lo que Julia Kristeva llama en *Nations without Nationalism*, “the cult of origins”, en que se fomentan un odio hacia esos *otros* que provocan los nuevos cambios y un odio en contra de *uno mismo* y de las expectativas tradicionales, las cuales son reacciones inducidas cuando uno no sabe cómo mejor reaccionar frente a aquellos que

do not share my origins and who affront me personally, economically, and culturally: I then move back among “my own,” I stick to an archaic, primitive “common denominator,” the one of my frailest childhood, my closest relatives, hoping they will be more trustworthy than “foreigners,” in spite of the petty conflicts those family members so often, alas, had in store for me but that now I would rather forget. (*Nations* 2-3)

Con esto, la transnacionalización puede ser defendida como un componente fundamental para el progreso de las naciones que fueron construidas con el sudor de los que llegaron de otras regiones debilitadas económica y políticamente. A lo largo del tiempo y con el cambio de las normas del mercado internacional del trabajo, así también cambian las normas de las regiones y las personas forzadas a irse a lugares con mejores opciones de sobrevivencia. Lo cuestionable es siempre observar cómo se aplican las rúbricas de percepción a estas personas peregrinas cuando son

ellos los que llegan y cuando *nosotros* ya no somos los que se van. Como explica Beatriz Sarlo:

La ciudad del siglo XXI tiene sus extranjeros desconfiables como los tuvo la ciudad de comienzos del siglo XX. Ya no son los tanos, gallegos, rusos (por rusos blancos y por judíos), moisés, turcos (por árabes), sino los peruanos, los bolitas, los paraguas, los chinos (indiferenciados entre chinos, coreanos, taiwaneses). (102)

En *Un cuento chino* observaremos cómo la historia del encuentro entre Roberto (Ricardo Darín) y Jun (Ignacio Huang) se trata precisamente de los choques culturales que ocurren hoy entre los hijos de esos “desconfiables” del siglo pasado (en este caso, un “tano”) y los integrantes actuales y “cuestionables” en la ciudad de Buenos Aires, con respecto a un “chino” en particular. Una peculiaridad de estas colisiones será subrayada por el gran contraste sociolingüístico entre el mundo occidental y el oriental y, con el progreso de la diégesis fílmica, así evolucionarán las confrontaciones entre los modos de interacción comunicativa entre los dos personajes. La idea es incitar una (re)evaluación de las maneras en que se establecen traducciones interculturales adecuadas a la hibridización cultural que se experimenta en el día de hoy. Bien como lo sugiere Néstor García Canclini en la introducción de su pertinente texto *Culturas híbridas* (1995): “[i]n a world so fluidly interconnected, identitarian sedimentations organized in more or less stable historical groups (ethnicities, nations, classes) restructure themselves in the midst of interethnic, transclass, and transnational

groupings” (xxvii). Mientras antes existían en la Argentina las posibles semejanzas entre las identidades y las lenguas indo-europeas al lado de una ambigua intolerancia hacia las oleadas de personas llegando al puerto durante los comienzos del siglo XX, los contrastes culturales en este caso actual son multiplicados por los nudos interlingüísticos entre el alfabeto romano y los caracteres chinos, sin mencionar la infinitud de diferencias subyacentes entre las normas gastronómicas, artísticas y familiares entre ambas preconcepciones culturales. Un enorme problema con esto es, como lo observó Sarlo durante sus propias peregrinaciones en la Ciudad:

Si fueran lenguas europeas (excepto el vasco o el húngaro), podría reconocer algunos fonemas, conjeturar dónde comienzan, dónde terminan las unidades de sonido y, de allí, imaginar unidades de sentido (en fin, las descripciones más básicas de la lingüística). Si fuera húngaro o ruso, la entonación me ayudaría a imaginarme el carácter del discurso, aunque no su significado. En el caso del chino o del coreano la entonación también es indescifrable. Éstos son extranjeros *verdaderos*: ninguna ilusión de reconocimiento. [...] Los coreanos [y los chinos] atravesaron exactamente la mitad del mundo para llegar a Buenos Aires. El castellano es tan ajeno como esa lengua en la que no se corresponde con nada. Ellos están frente al castellano como yo a frente al coreano [o al chino], con una diferencia: no necesito aprender coreano [ni el chino]. (107-08)

Y si al lado de estas confusiones se insertan algunos prejuicios interculturales promovidos y adquiridos desde los medios de comunicación e interpretados por los dos lados de esta gramática cultural *argentina*, será con estas generalizaciones (y confusiones) donde se arrancará algún interés y, así, algún diálogo sobre las divulgaciones, tanto negativas como positivas, hacia un conocimiento más auténtico de

nuestras diferencias. Para el caso de Roberto, un hombre de rutinas fijadas en un pasado difunto, la interrupción instantánea de la llegada de Jun en su vida es lo que instigará el mayor grado de transformaciones y reevaluaciones personales que él confrontará, aún con mucha resistencia, cuando el prototipo chino aparece para alterar la comodidad de su casa y de su vida personal. Y en términos tan amplios y alegóricos como específicos y realistas, se podría deducir que la situación de Roberto se adhiere directamente a lo que la sociedad bonaerense está experimentando con estas recientes alteraciones traídas por la multitud de individualidades que la oleada china (o boliviana o coreana o africana) está efectuando, o en general o de manera más específica, como en el caso de Jun. Es decir, que se puede interpretar las intersecciones pluriculturales nacientes en el ámbito porteño del siglo XXI desde niveles muy universales, pero al individualizarlo, como dentro de los confines respectivos de esta película, se producirá una reacción relacionable e íntima, gracias al arte y gracias a su uso de humor que ayudan a compartir realidades tristes o increíbles.

En el comienzo del film cuando se lee: “Esta historia está basada en hechos reales”, ya se está provocando una manipulación cinematográfica que intenta desdibujar los confines entre la ficción y la realidad. Para fortificar estos manejos de la narración, Borenzstein incorpora otras prácticas de su arte como la remediación, la ausencia intencional y medida de los subtítulos, el simbolismo y el implemento del absurdo como

elemento inherente de la realidad (re)presentada. Al entrar en la diégesis de este cuento *argenchino*, entonces, la cámara, al igual que la vaca que caerá después, encuadra la escena desde arriba para llegar hacia la lanchita en que se encuentran los dos enamorados disfrutando la tarde en algún lago en Fucheng, China. Observamos el cariño verdadero entre la pareja y escuchamos su diálogo y canto romántico que transcurren en chino, sin subtítulo ninguno y sin que sepamos de lo que están hablando hasta ver el anillo de compromiso que Jun le hubiera presentado a su novia si esa vaca no le hubiera caído del cielo inmediatamente después. Esta escena breve dura la cantidad de tiempo necesaria para establecer el afecto empático que dominará la existencia de Jun durante su futuro transcurso entre desplazamiento y asimilación en la ciudad de Buenos Aires. El hecho de que una vaca le cayó encima al “amor de la vida”, justo antes de poder pedirle la mano, efectúa la introducción de la medida justa de la mezcla estética del humor, de lo absurdo y del realismo que residirán en el fondo estilístico de la cinta. Además, si nos paramos por un momento a pensar en cómo el gemido de la vaca caída se presenta de una forma cómica, nos distrae de las emociones apenadas que uno normalmente sentiría después de ver a alguien perder su vida de esa manera. Así, una sustracción de la tristeza yuxtapone armoniosamente el humor con la tragedia para invitar una especulación íntima, aludiendo a Bakhtin, hacia la pesada realidad de un huérfano chino cuya vida había sido alterada por acontecimientos catastróficos e inalterables. Y dentro de tales ecuaciones

emocionales, persiste esa empatía medida sobre un individuo solitario que terminará insertado en la sociedad Argentina al ser robado y echado a la calle justo después de llegar.

Para dramatizar los efectos y los cambios residuales que su llegada tendrá desde ahora en adelante, Jun es tirado literal y figurativamente a los pies de Roberto, un tipo atrapado en una vida controlada y aburrida por la autoimposición de la rutina y la supuesta normalidad. Después de presentar el caso y la causa de la huida de Jun de la China, entonces, la cámara da un giro de 180 grados al otro lado del planeta y enfrente de la ferretería “de Cesare” donde Roberto obsesivamente cuenta unos tornillos para asegurar que los “garcas” no le “caguen” con la falta de producto en las cajas que le llegan desde el distribuidor. Así, cuando la cámara voltea en esa calle en Buenos Aires, el mundo de Roberto simultáneamente se revoluciona por la llegada sorprendente de Jun durante aquella tarde afuera del Aeroparque.

Con Roberto, su rutina diaria gravita en un constante método de contar esos tornillos, coleccionar muñequitas de cristal para su difunta madre, cortar historias “absurdas” del periódico y apagar la luz cada noche, justo en el momento de dar las 23:00 horas. Aprendemos más tarde que estos hábitos funcionaron como arreglos sentimentales después de la pérdida de sus padres y por los terrores que él experimentó durante su servicio militar en la Guerra de las Malvinas, pero ahora solo se sabe que estas repeticiones sirven para provocar y/o aliviar la amargura si algo

(o alguien) llega a alterar el régimen sagrado. Así como un hombre afligido por los eventos de su pasado, sus dolores se manifiestan con su disgusto antisocial hacia aquellos de su alrededor. Quiere matar a uno de sus clientes, ignora a la mujer que lo ama y prefiere pasar su vida en la soledad de su tienda, sin que nadie lo moleste. Pero la llegada abrupta de Jun lo disturbará tanto como para estimular, de forma paulatina, los cambios necesarios para que Roberto (y la Argentina) vuelva a ser el hombre (y el país) que todos sus amigos pacientemente desean que sea. Se podría deducir que Roberto colecciona esas historias ridículas, por un lado, para que su vida solemne tenga cierto elemento de acción, ya que él teme ser activo en cualquier forma ya sea literal o verdadera. Más interesante aún es el hecho de que esas historias terminan siendo interpretadas por él cuando las lee en el momento de encontrarlas y, después, son *reinterpretadas* para la película en un modo metacinematográfico y remediado.

En este sentido, la alterna y ambigua mezcla de los “hechos reales” sacados del periódico agrega al toque particular del film porque complica la autenticidad de su estructura narrativa. No se complica de una manera que intente refutar nuestra percepción de la verdad, sino que el entrecruzamiento de las historias absurdas (y aun reales) originadas en el *voice-over* de Roberto y, luego, actuadas en la pantalla por él mismo son derivaciones cinematográficas que merecen especulación. En cierta forma, Ricardo Darín parece protagonizar las otras dos personas (i.e., el amante y

el barbero), cuando también está protagonizando a Roberto y, así, se diluyen nuestras percepciones de Roberto como él mismo, como el barbero y como la persona completamente fuera del film que sufrió la fatalidad absurda. Lo que resulta de esto es la recreación de un conflicto entre las personas verdaderas (como Jun), quienes habían vivido estas locuras, mientras, dada su representación cinematográfica ficticia, funcionan como el alivio psicológico de las manías de Roberto. Como Borenzstein explica en el “making of” de su película, el personaje de Roberto vive en la monotonía y la rutina de la colección de sus recortes del periódico es fruto de una vida que necesita reemplazar los viejos hábitos con nuevas normas desconocidas que mejorarán ese estado gastado de vivir. Igual que la película comenzó con el “cuento chino” actuado por Jun durante la muerte trágica de su novia, su cuento después habrá sido parte del entretenimiento mimético de Roberto en el momento de leer la historia “ridícula” al otro lado del globo, sin saber que estas fantasías realmente tienen una base en la experiencia verdadera de algún ser humano en alguna otra parte del mundo.

Cuando se va conociendo a Roberto dentro de su soledad y dentro del espacio eremita de su casa que, para colmo, se conecta con su encerrado lugar de trabajo, se va evaluando también la pena que él ha llevado desde hace muchos años.⁵⁷ Por lo tanto y gracias al elemento

⁵⁷ Una nota aparte: decimos que la historia circula entre dos espacios principales, el de adentro en la casa/ferretería y el de afuera, en las calles de Buenos Aires, pero las ambigüedades del imaginario nacional se complican aún más cuando se aprende que las

melodramático del amor ignorado que configura Mari (Muriel Santa Ana) en la historia, se insinúan también las paulatinas rupturas en la fachada que este hombre había construido como reacción a las ocurrencias tristes de su historia personal. Y si bien la introducción a Jun duró lo suficiente para que cayera una vaca desde un avión, la invitación al mundo de Roberto encapsula casi el resto de la historia para dar énfasis a la especulación cultural imperante de estos hombres solitarios. Desde un lago en la China rural hasta una casa bonaerense encerrada en fierro, una de sus contrastes mayores radica en el hecho de que lo que comparten ellos en su solidaridad, se diferencian en sus maneras de enfrentar momentos de crisis. Por parte de Roberto, salir de casa por la mañana, ir enfrente y abrir la red de seguridad de la vitrina son acciones traducibles al estado inescapable del ciclo contraproducente y emotivo en que se ha encerrado él con el paso de los años, es decir un autoencerramiento. Su amigo Leonol (Iván Romanelli) le lleva la película (lo que apunta a un elemento metafilmico) y los periódicos “de la semana” y es de ellos que Roberto saca su única forma de entretenimiento cuando termina la hora de contar los tornillos o servir al único cliente que parece tener. Y éste, quien figura como uno de los factores sociales más fastidiosos para Roberto, termina protagonizando el cuento absurdo del “asesino involuntario”. Según el periódico y el consiguiente *voice-over* de Roberto:

escenas transcurridas dentro de la casa realmente fueron filmadas en La Ciudad de Luz, el estudio de cine en Alicante, España. De allí y desde una mirada tan literal como figurativa, se puede delinear unas especulaciones sobre la (g)localidad de esa casa “porteña” y sus habitantes *argenichinos*.

En la pequeña localidad de Uelescu la tragedia sacudió la monotonía cotidiana. (se hace transición al *voice-over*). *Los pocos habitantes de esta aldea medieval al sur de Bucarest siguen sorprendidos por la carambola trágica que hizo que un barbero al morir se llevara también la vida de su cliente.*

Brotando como trastornos psicológicos que coinciden con los deseos del ferretero, este cuento en particular satisface sus deseos violentos que quiere materializar sobre ese cliente, porque es en el cuento de reinterpretación en que Roberto pudo actuar como el peluquero asesino, cortando el cuello del cliente con un cuchillo de afeitar, “sin querer”. Aunque el cuento original se trató de la muerte del peluquero por un verdadero accidente de una tubería pegada en la frente, la cual provocó el movimiento violento sobre el cuello del otro, la remediación creada en la mente de Roberto—y también en la pantalla de Borenzstein—altera otra vez la veracidad de lo que realmente había acontecido en esa peluquería rumana porque devalúa la muerte de ambos hombres a través de la reactuación y la insinuación de promover la muerte del cliente de Roberto desde los sentimientos de disgusto (y humor) creados por nuestro amargado ferretero. En otras palabras, se realiza aquí cierto paralelismo con la devaluación de la muerte de la novia de Jun, ya que estas remediaciones ofrecen interpretaciones individualistas, según la dirección de Borenzstein, y egoístas, según los deseos bruscos de Roberto. Si entendemos la remediación según las conclusiones de Jay David Bolter y Richard Grusin en su libro *Remediation: Understanding New Media*, “[...] in our media-saturated culture, we see film through other media and other

media through film in a play of mutual remediations”, se puede interpretar la transparencia creada en estas historias donde la hipermediación contextualiza y combina las letras de las narraciones periodísticas con la imagen visual creada en la reinterpretación cinematográfica; es una importante yuxtaposición de estos medios que, como se confirma en *Remediation*, siempre dependerán el uno del otro (5). Por un lado, un énfasis del texto de Bolter y Grusin ha sido analizar la lógica de los fenómenos tecnológicos emergentes durante los años noventa que surgieron (y siguen surgiendo) de formas vertiginosas con la hipersaturación de los diferentes medios en todos los aspectos de nuestras digestiones audiovisuales. Afirman los autores en cuestión:

In the last decade of the twentieth century, we are in an unusual position to appreciate remediation, because of the rapid development of new digital media and the nearly as rapid response by traditional media. Older electronic and print media are seeking to reaffirm their status within our culture as digital media challenge their status. Both new and old media are invoking the twin logics of immediacy and hypermediacy in their efforts to remake themselves and each other. (5)

Puesto que ya nos ubicamos en otra contemporaneidad en la cual ya se han confirmado los resultados del enfrentamiento entre el periódico impreso y su nuevo perfil digitalizado, la persistencia de Roberto de leer el periódico como lo hacía su padre o solo usar la computadora “una vez al mes” es característico del tradicionalismo que él mantiene para resistir la compleja red de cambios tecnológicos emergentes. En sus ejemplos de la remediación del cine, Bolter y Grusin analizan la tecnología vista en

películas que implementaron las primeras formas de hipermedia, como en el caso *Vertigo* (1958; Alfred Hitchcock) o de *Natural Born Killers* (1994; Oliver Stone). En ésta, se juntaron las imágenes del telediario, una cámara personal de la pareja asesina y la cámara del director. Aunque la cámara de Stone debería haber funcionado de manera independiente de la remediación, en todos los ejemplos ofrecidos, según ellos, el esplendor requiere que haya una consciencia del medio por parte del espectador (158). Continúan ellos mismos:

If the medium really disappeared, as is the apparent goal of the logic of transparency, the viewer would not be amazed because she would not know of the medium's presence. She would have the experience of trompe l'oeil *before* realizing that it is a trompe l'oeil. The amazement comes only the moment after, when the viewer understands that she has been fooled. (158; énfasis de los autores)

Sin embargo, se podría discutir que ahora y en el caso de *Un cuento chino* o en varias otras películas de los últimos diez años como *Waking Life* (2001; Richard Linklater), *Kill Bill: Vol. 1* (2003; Quentin Tarantino) o *Sin City* (2005; Frank Miller, et al.), el efecto de la transparencia y la remediación (en estos casos emplearon los dibujos animados y la novela gráfica) ya no se centran tanto los intentos de ilustrar o engañar al espectador.⁵⁸ En su lugar, las mezclas de los artes visuales despuntan

⁵⁸ También existen muchos ejemplos en que la imagen generada de la computadora (CGI) ya puede ser considerada la norma que ha sobrepasado la animación o los efectos especiales y que, hasta cierto límite, se quiebra con la percepción de antiguas normas de la imagen dibujada (e.g., el estilo de *The Lion King* versus la tecnología de la imagen vista en *Shrek*). Por otra parte, los films como *Beowulf* (2007) y *The Polar Express* (2004) de Robert Zemeckis, a diferencia de *Waking Life* que usa el formato de Rotoscope, utilizaron la técnica de *Motion Capture* en que los movimientos verdaderos son capturados y convertidos digitalmente y de forma parecida a varios videojuegos que han salido

como nuevos estilos cinematográficos que se deberían aceptar como normas predominantes ahora en plena edad digitalizada. Es decir, que las expectativas ya no son sorprendentes al espectador con tanta tecnología porque ya no queda mucho del elemento del asombro en la posmodernidad. Ahora se espera que esos avances estilísticos sean parte del mundo artístico en el cual los límites ya no existen para ser rotos. Simplemente ya no existen de por sí, y es responsabilidad creativa del director (o artista) de manipular los confines infinitos para seguir con la velocidad de los nuevos inventos digitales y filmicos. Para el caso de las remediaciones en esta cinta, entonces, las reinterpretaciones de las absurdidades ocurren en cuatro momentos separados de la diégesis estructural y, con su aparición, podríamos concluir que, al mismo tiempo que la remediación fílmica repara la supuesta deficiencia de la letra impresa del periódico, está ajustando también la forma “anticuada” de Roberto de leer e interpretar sus historias. Además, ocurren de manera tan natural que, para nosotros y sin ellas, serían poco más que delineaciones narrativas a un film cuya estructura, por un lado, beneficia su originalidad gracias al uso de ellas. Otro cuento absurdo que, por cierto, se re-actúa antes del sueño del peluquero, tiene que ver con el amor que Roberto teme desarrollar con Mari, la prima de Leonel.

recientemente. En todos casos, exaltan los enormes avances digitales de la primera década del siglo XXI, sin mencionar la infinitud de posibilidades analíticas inherentes en estas producciones híbridas e hipermediadas.

Después del reencuentro con ella lo cual motiva a Roberto a leer la carta de ella después de 6 meses sin abrirla, Roberto da con otro cuento del periódico en el que aparece el “Romance fatal” y en lo que, indirectamente, insinúan los verdaderos deseos que él tiene dentro de esta posible relación amorosa. Otra vez, mientras él lee metido en su casa, la historia transcurre delante de nuestros ojos cuando aparecen Roberto y Mari (protagonizando a los amantes verdaderos) dentro de un Fiat en un algún precipicio en Italia. Así, la historia auténtica sobre los acontecimientos íntimos que realmente ocurrieron entre Roberto y Mari hace esos 6 meses y según la carta de ella, está yuxtapuesta no solamente con el cuento de los dos amantes que fallecieron al caerse del acantilado—otra vez, sin querer—sino que también está anticipado por el *flashback* que surgió en el momento en que Roberto finalmente leyó la carta. Estas reinterpretaciones simultáneas entre la carta y el periódico son otros elementos que subrayan el estado cuestionable de la realidad de él, la cual sigue permaneciendo en el pasado y solamente se materializa en sus fantasías. Por otro lado, hay que destacar que hay cierta mortalidad implicada en todas sus historias y cómo esto demarca la posibilidad de que él también se preocupa *de/por* o se confía más *en* la muerte que en el presente momento. No es necesariamente porque él quiera morir, por cierto, sino porque los acontecimientos más impactantes de su vida casi siempre tenían que ver con la fatalidad y no es hasta las persistentes apariciones de Jun y de Mari en su vida que él va concediendo, poco a

poco, a distintas y mejores normas epistemológicas. Lo importante de estos cambios es siempre recordar que no son transformaciones unidireccionales porque, tanto para Roberto como para Jun, se vive en una solidaridad forzada a ser cambiada por las circunstancias surgidas momentáneamente (i.e., esa vaca o ese chino “caídos”).

La comunicación *poliglósica*

Desde el primer momento en que estos hombres interactúan fuera del aeropuerto, se comunican sin saber realmente cómo comunicarse. Y dentro de sus entrecruces dialógicos, se puede diseccionar las plurivalentes formas en que ellos logran entenderse a pesar de la poliglosia imperante entre ellos. Además, el hecho de que durante ninguna instancia del habla en chino aparecen los subtítulos (aunque los subtítulos para hipoacústicos están activados en el DVD), se logra efectuar un disentimiento general, tanto para el espectador como para el que va frustrando la larga experiencia de Roberto. Como llega Jun durante el momento más apreciado del día en que Roberto disfruta de su almuerzo, toma una cerveza y admira los aviones al aterrizar, su aparición abrupta no solamente marca el comienzo del continuo disturbio que Jun efectuará en la hegemonía autoimpuesta en la cotidianeidad de Roberto, sino que también la mayor alteración se verá en las distintas formas de comunicación interpersonal a los que el ferretero tendrá que acceder de manera paralela a sus aceptaciones multiculturales. Con esto, la incesante

imposibilidad de deshacerse de su nuevo compañero de casa llega a ser una realidad traducible a la inevitabilidad de inmovilizar la oleada general de los chinos—y de otras *regionalidades*—a la ciudad (o la región) de Roberto.⁵⁹

Entonces, cuando “los hijos de puta del taxi” tiran a Jun a la calle después de robarlo, no solamente es uno de los pocos instantes en que hay enunciación verbalizada y recíproca entre los dos hombres—puesto que la mayoría de las otras interacciones serán dominadas por el babel de Roberto y el silencio pasivo del chino—sino que, además, la cadena de otras posibilidades de significación se extiende a otros factores *poliglosaicos*. Debido a su estado histérico, Jun se olvida de su conllevada prudencia, le protesta en chino sobre lo que le acaba de pasar y los dos terminan realizando algún diálogo en dos lenguas completamente inteligibles entre ellos. A pesar de que Roberto no sabe qué contestarle, él infiere inmediatamente el problema, debido puramente a su percepción visual y a la comunicación no verbal que acompaña la ansiedad de la cara de Jun y la señal de una pistola que hace con la mano hacia la cabeza.

Curiosamente, lo que Roberto tiene como respuesta es:

No...no te entiendo una palabra, querido. No te entiendo nada, pero los vi. Te robaron los hijos de puta del taxi. Eso lo

⁵⁹ Con este neologismo, se dará preferencia a una epistemología regionalista en vez de las nociones gastadas de nacionalismos (i.e., nacionalidad versus *regionalidad*). Ya se sabe que Jun es de la China, pero hay que preguntar: ¿desde qué China proviene? ¿Es del norte, del sur, de la capital? Aparte de su población de alrededor de 1.347.350.000 habitantes, en la China actual hay más de 200 ciudades con más de un millón de personas. Así, la preferencia en el regionalismo y las ambigüedades nacionales inherentes en el contexto pluripoblado y globalizado se intensifican aún más para los ciudadanos que llegan desde estas partes del mundo.

sé, pero...te pegaron...¿Español nada? No hablás español, ¿no? (*Roberto saca el pañuelo del coche*) Tomá, ponéte ahí. Ahí. Sangre, ahí, ahí...acá, ahí... (*Jun le muestra el tatuaje*) ¿Vivís ahí? ¿Esta es tu casa? (*Roberto hace señal de un techo con las manos*) ¿Tu casa? ¿Vos vivís ahí? ¿En la casa? (*sigue con las señales y apunta a él, mientras Jun sigue gritando en chino*). Puta madre que me parió. ¡Ya está! ¡Pará, pará! ¡Ya entendí! (*Roberto pone las manos enfrente de su cara como señal que deje de hablar*). Subí...(apunta al coche, Jun sigue gritando) Subí al auto. ¡Subí, carajo, te voy a llevar! ¡Subí! ¡Subí! Ahí, metete ahí, ahí. Puta que me parió...

Aquí, entonces, surge la oportunidad inicial de comenzar una evaluación de la dependencia que los dos hombres tendrán en las señales de la mano, el grito de imperativos singulares como “llevar...tirar...subí...vení”, y los sonidos onomatopéyicos que se manifiestan en los intentos de gestionar que haya una mínima deducción de entendimiento en su dialógica respectiva. Hasta cierta perspectiva, sus intentos comunicativos son parte del *lenguaje unitario* que Roberto trata de establecer en sus interacciones con Jun y, en estos intercambios de entendimiento, ocurre una gradual alteración de sus acercamientos ideológicos sin que Roberto se dé cuenta. En conexión con esta idea, declara Bakhtin:

The tendency to assimilate others' discourse takes on an even deeper and more basic significance in an individual's ideological becoming, in the most fundamental sense. Another's discourse performs here no longer as information, directions, rules, models and so forth—but strives rather to determine the very bases of our ideological interrelations with the world, the very basis of our behavior; it performs here as *authoritative discourse*, and an *internally persuasive discourse*. (*Dialogic Imagination* 41, énfasis mío)

Para asegurar, en teoría, que Jun no se perdiera en su traslado transatlántico y como otra referencia a los leves fundamentos de lo absurdo emitidos en la trama, nuestro chino llegó a la Argentina con la dirección de su “ta puo” (tío) tatuado en su antebrazo. Es de allí que la búsqueda de sus familiares da comienzo y, por otro lado, termina siendo la primera base lingüística china que adquiere Roberto en su invitación a pluriculturalidades nunca vistas antes por él. En principio, él se asegura de recordar el término “ta puo” porque lo valora por razones egoístas y como el tiquete de oro para poder entregar su paquete *hecho en China* a su destinatario. Pero poco a poco, la frase se convierte en el factor idiomático y emblemático hacia su entrada empática a la realidad vivida por Jun, ya que el tío le anticipó al llegar a Buenos Aires hace unos años y, en teoría, es la persona fundamental a la curación de su estado de perdido en esta tierra de extranjeros. Después de gritarle “subí...subí” con movimientos de sus manos hacia la puerta de su Fiat 1500, entonces, Roberto y Jun se embarcan hacia 2737 Catarán, Pompeya, donde supuestamente reside el “ta puo” y, así, Roberto fomenta parte de su *discurso persuasivo* dentro de sus *interrelaciones* con el mundo de Jun y con sus propias concepciones existenciales (*Dialogic Imagination* 41). Pero antes de poder ubicar al tío, Jun tendrá que mostrar, igual que lo hará en varios otros momentos pendientes, cómo su existencia se relaciona con las sublevaciones carnalescas del orden establecido en el mundo privado de Roberto. Así como reacción nerviosa a todo lo que le acababa de transcurrir en los

últimos minutos, Jun vomita en el auto de Roberto segundos después de subirlo. Esta manifestación revolucionaria inmediata es el comienzo de los cambios paulatinos y drásticos que se perpetrarán en la existencia monológica de nuestro porteño y, además, es otro ejemplo de cómo estos acontecimientos se transfieren a los cambios sociales mayores que van sucediendo en Buenos Aires con otras apariciones parecidas a la de Jun en el aeropuerto, o en el puerto o desde los otros lados de la frontera del país. Con referencia al *estrato inferior* y su función primordial de devastar y, a su vez, reivindicar los cambios surgidos dentro de revueltos carnalescos, advierte Bakhtin:

[t]he images of feces, urine [and vomit] are ambivalent, as are all the images of the material bodily lower stratum; they debase, destroy, regenerate, and renew simultaneously. They are blessing and humiliating at the same time. Death and death throes, labor, and childbirth are intimately interwoven. On the other hand, these images are closely linked to laughter. (*The Bakhtin Reader* 212, de *Rabelais and His World*)

Entonces, al mismo tiempo que este vómito provoca el instinto reaccionario impaciente de Roberto al echar Jun a la calle, el hecho de que él vuelve a buscarlo más tarde señala una renovación simultánea para ambos hombres. Mientras Jun físicamente arroja, desde adentro, lo viejo y lo negativo que traía desde su triste historia en sus orígenes, la vuelta de Roberto durante la noche de lluvia terminará anticipando su dignidad, según la observación de Mari, que él lleva adentro y al lado de su dolor. Para que los dos puedan empezar o renacer de nuevo, entonces, Jun

tendrá que limpiarse por dentro de su cuerpo y Roberto tendrá que enjuagar su coche y su personalidad intolerante. Aunque aquí también comienza el juego de vaivén entre la paciencia que Roberto (des)controla en sus intentos de deshacerse de las imposiciones circunstanciales de su nuevo compañero de casa, forma también parte del proceso de adquirir una mejor paciencia interpersonal. De allí, cuando primero fracasan en localizar refugio para Jun debido al hecho de que Qian (su “ta puo”) ya no reside en esa dirección “permanente” en Pompeya, siguen apareciendo los intentos comunicativos resultantes de los conflictos culturales y *poliglosaicos* entre ellos. Llegan a la puerta de 2737 al sobrepasar también una laguna de entendimiento al comunicarse a través de la onomatopeya de Roberto: “es acá...la dirección...eh...acá...ring, ring...vos ahí, ring, andá...” para advertirle que fuera a tocar el timbre de la supuesta casa de Qian. Si bien la reacción instintiva en estas circunstancias es creer que uno no entiende, para nada, lo que el otro está tratando de decir, se observa cuanto, hasta cierta relatividad, lo que realmente se logra capturar. Mientras aquí Jun entendió el sonido del timbre emitido por Roberto y el residente reconoció el nombre “Qian” a pesar de otro momento de “no te entiendo nada, pibe, no te entiendo”, la verdad es que existe el mínimo y necesario alcance comunicativo dentro de los inherentes límites de esta conversación. Además, Roberto aprende el nombre del tío en este diálogo y se alegra porque aparenta adquirir otra parte de la senda hacia su

libración de él, aunque todavía quedan muchos otros esfuerzos por suceder.

Como último recurso después de no poder dejar a Jun en la parada del autobús, ni en Pompeya, ni en la comisaría de policía los dos terminan en la casa de Roberto para comenzar lo que será una convivencia repleta de confusiones, intimidaciones y (des)arreglos (inter)culturales. Puesto que Roberto subsistía de forma eremita sin estar “acostumbrado a estar con gente” en esos hábitos fijos, la entrada del chino en su casa es lo que lo incita a no solamente tener que reevaluar los procesos de su día, sino que además tiene que buscar adecuada explicación a esas normas ridículas a alguien con quien no comparte la misma lengua ni mucho menos, la misma cultura. Primero, lo convence a ducharse a través de un “date una ducha. Agua...fsssshhhh...Agua caliente para...(se abraza como si tuviera frío, con una toalla) ¿Cómo te explico? Agua...Date una ducha ahí, caliente...Dale”, para reproducir el sonido y la imagen de la flor de la ducha con su mano sobre la cabeza. Después de ducharse, entonces, la cámara presenta en primer plano un plato lleno de carnes y embutidos y, así, Roberto tiene la oportunidad de presentarle a Jun su orgullo sobre las normas gastronómicas argentinas. Le ordena: “Comé. Comé.” con una señal de la mano mientras va hablando de los cortes. Con cada pedazo que Jun elige, Roberto le explica cuál es:

Eso es morcilla. Puro hierro, vaca argentina, nada de vaca loca. Eso es un invento de los ingleses que se pusieron a joder con la genética. Ese de ahí...eso es criadilla. *Cri-a-dilla*.

Un manjar. Acá no lo come nadie. Hígado comen.
Chinchulines, riñón... Los huevos no; les da impresión.
Manga de boludos.

Con una cara completamente frustrada al observarlo en un estado confuso y sin saber apreciar estas delicias argentinas, Roberto se decepciona porque esta oportunidad gastronómica habría sido un paso importante hacia su integración cultural en el país. En otro momento yuxtapuesto con un intento de Mari de atraer el amor de Roberto y aliviar la tensión entre él y Jun, ella los invita a cenar un “puchero” en que va “a poner de todo, calabacita, papita, garbancito, pollito, caracú... .” Como Mari y Roberto se juntan en la casa de Leonel con su esposa, surge la oportunidad de que estos cuatro argentinos pueden examinar de cerca el comportamiento de su objeto de estudio cultural chino. Como nada es unilateral, Jun también realiza sus propias observaciones sobre ellos, pero ya que él lo hace en silencio y sin lenguaje adecuado, los anfitriones se comportan como si él fuera una exposición muda en un museo de antropología. Mientras la esposa admira su pelo “lacio” y “milenario” con el miedo de que Jun piense que ellos son “unos cavernícolas” porque todos están chupando la médula del hueso, su fascinación de la fisonomía de él es doblada, aun de manera hipócrita, cuando ella confirma sus estereotipos, e ignorancia, de la sociedad china. Cuando antes ella se preocupaba por la comida diciendo que Mari tendría que haber hecho fideos, justo después demanda: “¿Cómo no le va a gustar [la comida]? Son millones y millones, comen lo que hay, no preguntan como vos. Son

sabios. Comen escorpiones, serpientes, hormigas.” Mientras Jun trata de emitir, otra vez, la forma de comer con tenedor, cuchillo y huesos chupados (o soplados), él también observa el amor detrás de la mirada de Mari hacia Roberto. Encima, es solamente después de haber declarado esos cálculos culturales de su mujer que Leonel quiere asegurar que “no entiende una palabra, ¿no?” De allí, las curiosidades sobre los confines comunicativos son contestados y elaborados al mismo tiempo. Roberto declara que ellos hablan a través de los gestos aunque, como responde, “tampoco hay tanto para hablar”. Y cuando Mari lo lleva a la sala para mostrarle algunas fotos del campo y de su vaca Olga, ella tiene que refutar la supuesta incomprensión verbal de él al reafirmar que “entiende las fotos”.

Así con Mari, lo que irá quebrando la dura fachada de negatividad de Roberto—sin intentar entrar en profundidad en las obvias inclinaciones aquí hacia el complejo estructural heteronormativo subyacente—es su influencia y afecto pasivos que activan los cambios y sensibilidades del ferretero. La existencia de su personaje es más limitada en comparación a las permutaciones logradas, pero su residencia en la pampa es lo que complementará al presagio sobre el destino final de Roberto viviendo allí con ella. Además, sus acciones ejemplifican cierto ímpetus subyacente y perdurable en cuanto a las conclusivas evoluciones personales necesarias para un tipo amargado por la civilización que requiere la tranquilidad del campo (y de una mujer) para empezar una nueva forma de existir. Dentro

de sus apariciones limitadas, sin embargo, la influencia de ella siempre sirvió de pegamento entre los revueltos coincidentales de Jun y las reacciones impacientes (o violentas) de Roberto. Es ella quien confía en la posibilidad de una comunicación interpersonal y cultural entre lo chino y lo argentino; es ella quien finalmente rompe con el límite empático necesario para que Roberto lo ayude con resignación; y es la pintura de su vaca Olga en el patio (hecha por nuestro artesano) que cumple con la conjugación de los significantes inclusivos de la historia para ofrecer resolución final al conflicto personal del protagonista. Su fe en la naciente posibilidad de entenderse, por ejemplo, ocurre durante el día en que ella decide llevar a Jun a explorar la ciudad que ninguno de los dos conoce. Con ternura, le grita (como si hablar en voz alta afectara una mejor comprensión): “¡Hola! ¡Te voy a llevar a pasear! (*hace señal con sus dedos como caminar, mientras él mira a Roberto por su permiso*). ¡No, no, Roberto no puede venir, está muy ocupado! ¡Venís conmigo! ¡No tengas miedo!” Sin que esta peregrinación turística por la ciudad sea incluida en la diégesis del film, cuando regresan a la ferretería, Mari está muy contenta porque nunca pensó que pudiera divertirse “con alguien sin entenderle una sola palabra.”

Y con esto, los malentendidos prominentes que habían sido frutos de las desconexiones entre el chino y el castellano llegan a ser superadas por las habilidades artísticas de Jun y esa confianza de Mari. Siendo un artesano que trabajaba en una fábrica pintando juguetes a mano antes de

irse, sus capacidades artísticas terminan expresando mucho más que cualquier enunciado y, así, se diluye su supuesta inferioridad resultante de su falta de defensa discursiva. Cuando el momento de ver la foto de Olga provocó el triste recuerdo de su novia fallecida, el artesano pudo convertir ese dolor a favor de algo positivo y a través de la alteración del imaginario semántico de ese animal que ahora se percibe con la imagen trazada con carbón en la pared del patio. Para el bien de los demás y para ejemplificar que posee una clarividencia superior a sus capacidades verbales en castellano, sus dibujos a lápiz en los cartones agregan la fuerza comunicativa del artesano y de su arte. Al lado de la vaca en la pared, él también había dibujado otras imágenes que muestran su sincero cariño a su nueva familia argentina. Con un estilo artístico muy asiático, Roberto encontró dos tapas de cartón en las cuales había una imagen de él luchando contra un tigre y otra de Mari representada como una princesa china, acostada y pensando en Roberto, el amor de su vida. Cuando Roberto las encuentra en la habitación de Jun en su ausencia, se le comunica la cumbre de sus pasos esquivos para llegar a la conclusión de que hay mejores formas de vivir, lejos del gris espacio de su casa-ferretería y en el campo con Olga y Mari. Como todo esto ocurre durante el desenlace del film, habrá otras discapacidades culturales y revueltos grotescos que Jun tendrá que seguir instigando para que su subsiguiente otredad pierda su debilitante forma de ser.

La repetida ocasión de ir al baño, por ejemplo, y encontrar a Jun sentado en la taza en plena oscuridad es apenas un marco de la compleja red de diferencias entre ellos que quedan por aceptar. Encima, la incapacidad de prender la luz al entrar el baño y las sorpresas resultantes forman parte del revuelto perpetuo que se materializan desde los *estratos inferiores* de su cuerpo, desde el vómito que salió de su estomago, desde la tripa (o la criadilla) que le entró y hasta el proceso de defecar que Roberto interrumpe, siempre sin querer y en forma de sorpresa con poco precio. Aunque Roberto reclama cada vez que entra al baño: “¡No, no, no, prendé la luz! Acá hay luz. Se prende de acá la luz. ¡Prendé la luz, carajo”, y lo encuentra sentado allí como un niño recién entrenado a usar la pelela, estos momentos son los empujes venidos desde abajo que afirman su existencia material en el ámbito de este hombre, su fin es desintegrar sus miedos al abrirle una nueva percepción más global de la vida humana. “For the correct understanding of these carnivalesque gestures and images”, deduce Bakhtin, “we must take into consideration that all such gesticulations [...] are part of the carnival as a whole, infused with one single logic of imagery” (*The Bakhtin Reader* 210, en *Rabelais and His World*). Con referencia a la risa que estos momentos grotescos o absurdos provocarían, Bakhtin agrega:

[t]his is the drama of laughter presenting at the same time the death of the old and the birth of the new world. Each image is subject to the meaning of the whole; each reflects a single concept of a contradictory world of becoming, even though the image may be separately presented. Through this

participation in the whole, each of these images is deeply ambivalent, being intimately related to life-death-birth. (211)

Lo que morirá para Roberto después de estos encuentros conflictivos, entonces, son sus gastados hábitos repetidos hasta ahora y, además, del otro sucumbir del estilo de vida que Jun habrá traído de su lugar de origen. Por lo tanto, su entrada en la casa de Roberto corre paralela a la idea de que este lugar sirve como el *cronotopo* (tiempo-espacio) mutuo del renacimiento de los dos hombres. Así, cuando esa primera noche de intentos malogrados se apaga, cuando el reloj de la mesa de noche da las 23:00, el día siguiente arranca, como todos, en la cocina con el mismo proceso de desayunar después de desentrañarlo. Lo distinto de este día es que ahora Roberto tiene un nuevo compañero de casa quien imita cada una de sus acciones, en silencio, y al otro lado de la mesa, cuyas emulaciones también denominan las maneras en que él trata de asimilarse lo más que pueda. Comienzan con copiar ese hábito de sacar el centro del pan francés y se aumentan con su asignación de ayudante “contratado” quien obedece las órdenes y las acciones de su jefe que se materializan a través de los gestos (y gritos) que él le administra. Como otra ocasión de recurrir a los mandatos de verbos en infinitivo (e.g., “llevar...guardar...”) y como otra constante del uso del humor dentro de los revueltos de Jun en esta casa, Roberto lo ocupa en la tarea de sacar los objetos acumulados en el patio interior. Aunque casi todos los otros choques instigados por él acontecieron como accidentes, la limpieza del patio fue obviamente a

propósito y, así, representa dos cosas. Primero, se concurre con un renacimiento transcurrido a través de la liquidación de la basura acumulada. En segundo lugar, y debido a la consiguiente discapacidad de Roberto de poder hacer el quehacer él mismo, el empleo de Jun como el “encargado” de ese pasado encarna una dependencia (laboral) en algún *otro* cuya extrañeza alejada, en este caso, aporta una distancia necesaria para desviar las emociones esquivadas relacionadas con los objetos y poder realizar la limpieza.⁶⁰

Por ser un espacio inundado de objetos viejos que ya han perdido cualquier importancia originada en la época de sus padres, ahora solo se corresponden al pasado muerto del que Jun lo liberará. Sabemos que Roberto ya había anticipado la idea de la limpieza del patio cuando pidió el contenedor unos días antes de que llegara su huésped, pero es muy dudoso que él hubiera terminado tirando tantas cosas si se consideran los hábitos configurados de este hombre predeciblemente inalterable. Y puesto que las características de personas que acumulan objetos en reacción a un evento traumático (e.g., el Síndrome de Diógenes), podríamos concluir que las acciones de Jun acaban previniendo el posible extremo estado hermético y acumulador al cual Roberto podría haber llegado sin las intervenciones “accidentales” de él y Mari. Antes que nada, hay que aclarar que no se trata

⁶⁰ Aquí vendría un posible paralelismo, o la necesidad de incorporarlo, entre el saqueo de los objetos del patio y Las hogueras de San Juan, festividad española que se celebra con la quemadura de muebles viejos, entre otras cosas, en el centro de varias ciudades durante el solsticio del 21 de junio. La idea es que, a través del fuego, habrá energía positiva y nuevos comienzos nacientes de las cenizas de lo viejo y quemado.

de encajar al ferretero dentro de ninguna discapacidad psicológica debilitante en ningún sentido. Sin embargo, al considerar las anécdotas acentuadas en el film en términos de su nacimiento y la muerte de su madre o el periodo de violencia que pasó en la Guerra de las Malvinas (2 de abril-14 de junio, 1982), solo para regresar a casa días después de morir su padre, se puede evaluar por qué Roberto encontró refugio en su casa y en sus hábitos antisociales. Como él vio que su servicio absurdo en una guerra igualmente irrazonable fue el ímpetu condicional de la muerte de su viejo (su padre), vivió desde ese momento con la aceptación de esa narración y repetición de cada mañana con el pan y cada noche a las 23:00 como la única lógica de confrontarse con los residuales efectos emocionales.

Ya que no aparece hasta el final durante el *flashback* de su lucha en la guerra y su subsecuente vuelta a casa, hay que distinguir que el final de su servicio militar también fue parte del comienzo del hábito de coleccionar las secciones del periódico. Es en ese medio de comunicación donde apareció la imagen del joven soldado en la portada de *L'unità* del domingo 20 de abril de 1982 diciendo: “Argentina é in guerra con l’Inghilterra”, no solamente salió su cara en forma acreditativa de las ambiciones propagandísticas nacionales (y neo-fascistas) del momento, sino que también fue el primer recorte absurdo y guardado de este medio por parte de su padre. Al mismo tiempo que ese proceso de diseccionar el periódico concuerda con uno de sus pasatiempos obsesivos, se nota que ha

llegado a su límite y él tendrá que inventar otra manera calculada de enfrentarse con sus hábitos antisociales o cualquier trauma inesperado. Por lo tanto, el *flashback* al año 1982 es recreado con un tinte muy parecido a las otras remediaciones absurdos, pero también abre espacio para cuestionar el efecto estético provocado por esta escena. Su historia salió en el periódico igual que las otras pero la suya, en teoría, ya no conlleva tanto gusto de entretenimiento como las demás. Éstas, como se mencionó anteriormente, fueron momentos verdaderos del sufrimiento de personas lejanas y la conversión de ellos por parte de Roberto (y del film) se los altera a su favor y a través de una risa. Así, se altera el dolor y la percepción no solamente al “ficcionalizar” los eventos, sino que también los ridiculiza, hasta cierto punto, para el bien del protagonista y todo lo que él se había afligido durante aquel episodio oscuro lleno de balas, explosiones y muerte. Por lo tanto, la remediación de esa historia durante el último almuerzo con Jun—y con la ayuda del traductor/cadete redefine el contrato estilístico de estas re-representaciones y reubica la supuesta gracia de los otros cuentos dentro de las emociones adecuadas a los acontecimientos. Se concluye así que su desconexión con la tristeza de la vaca caída, por ejemplo, fue fruto de su propio proceso de evitar su mismo malestar desde el relato de *L'unitá* y da lugar para que él pueda ahora tratar de bloquear sus emociones sobre el perdido huérfano chino en su casa.

Cuando los días parecen seguir perdiéndose en la rutina blanda mientras el patio y sus paredes se blanquean con el trabajo del chino, la aparente intolerancia de la intrusión de Jun va descontada con el tacho de los siete días escritos en una hoja y en forma del plazo de tiempo concedido en su casa. Al lado de servir como símbolo de control y manejo de ese tiempo permitido, los números también se engendran como una lección casual del castellano para Jun donde los números básicos facilitan un mínimo aprendizaje visual de su nueva segunda lengua. Cuando le presenta la hoja enfrente de su pan y café, le ordena: “sentate”, con la mano y le dice: “Mirá, esto es así. Vamos a poner un plazo, si no, yo voy a explotar. ¡Bum! (*articula una explosión con sus manos*) ¿Mm? Hoy es uno, mañana es dos, pasado es tres y así...4, 5, 6, 7. Si el 7 tu tío no aparece; vos te vas (*hace un movimiento de una patada con los dos dedos*). Hoy: uno” y tacha el número como el comienzo del conteo regresivo de la estancia de Jun allí. Con esto, el plazo de días da base a la estructura formal del film y también al traspaso de los días con la diaria búsqueda del “ta puo” en la diégesis. La lista de los números 1-7 coincide también con el lenguaje básico de los mandatos singulares, los sonidos emitidos y el conjunto de comunicación no-verbal que incitan a risa a la vez que logran los entendimientos interpersonales deseados, es decir, el mensaje emisor-receptor se hace efectivo.

En una de las primeras mañanas de convivencia, Roberto experimenta una aparente iluminación después de creer haber descubierto

cómo deshacerse de Jun. Los dos van a la embajada china y con la ayuda del embajador bilingüe, se aprende que: "...su nombre es Jun Hio, tiene 25 años, es de Fu Quian y es huérfano. Él vino hasta acá trabajando en un barco. Llegó al puerto y pidió un taxi. Lo único que él quiere es encontrar a su "ta puo", el hermano mayor de su padre..." Sin embargo, y totalmente al contrario de los deseos de Roberto, el embajador se niega a que lo abandone allí y los instintos egoístas del ferretero terminan domadas por la valentía, provocándolo a que vuelva a recoger a Jun desde la puerta del edificio de diputados. De allí, consta el continuo ciclo entre los diarios intentos de buscar al "ta puo" y los subsiguientes fracasos de poder encontrarlo. Con la idea de "resolver esto ahora mismo", van después a *Chinatown* para preguntar si alguien conoce al esfumado familiar (rebuscado) y no solamente chocan contra infinitas respuestas negativas de los vendedores del barrio, sino que, además, los contrastes idiomáticos aumentan cuando tampoco Jun puede relacionarse/entenderse con una persona de su misma nación, puesto que el viejo chino de la tienda afirma: "No *entende*, no *entende*," lo cual Roberto disfruta: "¡[pero] él es chino, usted es chino, le está hablando en chino! ¿Cómo que no entiende?". El viejo que sí entiende—pero cuyo castellano es bastante limitado tanto en su acento como gramaticalmente—le contesta: "Yo *habra* cantonés. El *habra mandalín*. Idioma diferente. *Glan* puta, ¿*entende*? ¡*Fuea*! ¡*Fuea*! ¡Concha tu hermana!"⁶¹ Después de estos momentos no resueltos,

⁶¹ Énfasis mío, para resaltar el acento "quebrado" de este señor y su inversión del sonido

predomina también la pauta cíclica de volver a encontrar a Jun inmediatamente después de haberlo perdido en la muchedumbre de la ciudad. Como solución, ya que Roberto fue forzado a resignarse a la imposibilidad de deshacerse del chino, Roberto termina confiando en la consciencia inherente obrera del ser humano. Puesto que los modos de producción de la vida material condicionan los procesos generales de la vida social, política e intelectual, para Jun y su incorporación en la sociedad argentina, Roberto le asigna tareas laborales con la idea de que el progreso de sus capacidades lingüísticas del español rioplatense se produzca después. Es decir que el trabajo y el lenguaje para este (in)migrante son los factores primordiales para su acomodación en el país y, al aceptar la imposibilidad de situarlo en la comunidad china, lo pone a trabajar.

Durante una “jornada” en que Jun es ocupado con la limpieza del patio hasta que termina blanco y limpio como un espacio renacido, Leonel entra en la tienda con los periódicos de la semana e interviene al escuchar a Roberto mandarlo “llevar...guardar...” algunas cosas. Como solía hacerlo, Leonel trajo la película de la semana, la cual es un film ruso que ponía los subtítulos “cada media hora” y en que “no se entiende un carajo”, pero él se aprovecha de este momento *poliglosaico* (i.e., ruso-español-chino) para comentar, con bastante sátira, sobre la comunicación entre ellos. En referencia a la falta de subtítulos en la película y después de oír a Roberto

“l” al “r” en su castellano informal.

mandar a Jun: “Diarios. Eso, ahí. Llevar. Guardar”, Leonel interviene al conferirle: “Pero ahora que hablás chino, por ahí el ruso te parece una boludez.” Aunque éste es un momento breve que conlleva un gran peso irónico y cómico, lo que realmente está debajo de la sátira aquí es el nivel de comprensión a que han llegado en tan pocos días y a pesar de una metodología de improvisación. En otra ocasión, la cámara se acerca a la cara de Roberto desde adentro del patio mientras él venía aproximándose al espacio trasero. Las tomas que muestran la nueva limpieza del lugar intercambian con la momentánea expresión contenta de su rostro y, sin decir nada, Jun le pregunta si quiere que pinte las paredes al señalar al bote de pintura y a la pared con la brocha en la mano. A pesar de la incesante negatividad que Roberto expresa en estas escenas, lo significativo es que se provoca una apreciación del progreso comunicativo entre ellos, puesto que se observa cuánto se entienden sin que nadie pronuncie ni una palabra. De allí, Jun se apropia de su voz y aumenta su confianza expresiva con Roberto después de otra visita a la embajada. Ya que él terminó echado del edificio porque no pudo sentirse tan “solo” al no ser atendido (o, en otras palabras, ignorado), se hace una transición a la escena de Jun parado enfrente de la estufa y con una sartén en la mano, tratando de convencerlo de que deje prepararle algo de desayuno. A través de unas señales con el sartén, un cacareo de gallina, un movimiento aviario de los brazos y una mano puesta atrás por donde sale “ 蛋” (*chidá*), se entera de

su propósito aquí, al cual Roberto otra vez se lo niega.⁶² Y si no fuera por el enojo del ferretero, el esfuerzo comunicativo de Jun provocaría mucho más humor al percibir su divertida e improvisada actuación animalista. Sin embargo, para resistir el intencionado favor de Jun (y paralelo a cuánto Roberto había entendido), él lo mira con aversión, abre el refrigerador, saca el pan y va solo al otro lado de la casa. Ya que fue la experiencia en la escena anterior en la embajada la que provocó esta frustración culminante, la complicación aquí se amplificó porque Roberto permitió que su desplazamiento con los chinos oficiales se tradujera en todo su desengaño residente en casa. Él pasó más de una hora (esperando) en la sala de espera con una música alegre (esta vez diegética) de fondo y se desespera para ser visto en su propio país y durante estos momentos de progresión suspensiva.⁶³ Completamente desesperado, Roberto va al despacho y les dice:

Perdón, buen día, yo sé que ustedes tienen más de 5.000 años de historia y toda la paciencia del mundo. Pero yo tengo que abrir mi ferretería para comer y darle de comer al chino que está casualmente viviendo en mi casa. Tengo el número 46 y quiero saber dónde están los otros 45 porque en la sala de espera no hay nadie. ¿No me pueden atender a mí, por favor, si son tan amables? (El oficial le contesta que a las 12:00 empiezan a atender) ¿A las 12? Falta una hora para eso, es mucho tiempo. Necesito hablar con el Sr. Pin Ga

⁶² Igual que Roberto, aquí estamos forzados a interpretar el registro chino independiente de un traductor ni subtítulos. Aunque se la intuye como el equivalente a *huevos o pollo* y él enuncia un sonido que parece ser *chidá*, solo en el momento después de ver la conversación en la pantalla y con un diccionario se puede especular mejor estos detalles de la “conversación”. En el momento mismo, se depende nada más que del performance del artesano.

⁶³ La música no-diegética del film fue original y compuesta por Lucio Godoy. Importa notar el enorme efecto leve, gracioso y alivante que su producción sonora surte durante momentos puntales de la historia.

Hion. (Le responde que Pin Ga Hion está en China por “do mese.”) Bueno, puedo ver al Sr. que esté ocupando su lugar entonces...?” (El oficial dice que no hay nadie en su “rugá” y que no tienen gente) ¿No tenemos gente? ¡Mil trescientos millones de chinos en todo el mundo, y me decís que no tenés gente, caradura! ¿Por qué no me inventás alguna otra excusa si no me querés ayudar? ¡En dos meses yo puedo estar muerto! ¡Yo necesito una solución ya! ¡Tengo un chino viviendo en mi casa, que no habla ni una sola palabra de español, estoy desesperado, ya no sé qué hacer! Estoy solo, nadie me ayuda. ¿Me entendés o no me entendés, pedazo de ñoqui? ¿Es tan difícil?

Puesto que esta culminación emocional fue anticipada por una serie de otros engaños de la embajada y su “error de apellido” cuando mandaron al tío equivocado a casa, Roberto es forzado a empezar a reconocer la inevitabilidad del destino y aprender que la vida no es un gran “sinsentido” como él cree. Y se recuerda que dentro del “con-sentido” de Roberto, hay que especular sus motivos solitarios ya que se esfuerza tanto por estar solo, mientras se irrita cuando es ignorado (y desplazado) durante su visita a la embajada. Así, mientras hay este tipo de desacuerdo en sus deseos (inter)personales, existen ciertas consecuencias naturales que concuerdan con la sobra de negaciones y la falta de aceptaciones en su dinámica con Jun. Al concordar esto con una visión amplia y general de los inevitables movimientos migratorios globales, entonces, llama la atención cómo las acciones y las reacciones en esta película se envuelven en una continua oscilación entre proporcionar y recibir algo. Ya sean favores, ocurrencias traumáticas, articulaciones discursivas o expresiones artísticas, mientras Roberto negaba “proporcionar algo” a Jun y ayudarlo

sin resignación, sus respuestas ontológicas se le fueron rechazadas de forma recíproca a su negatividad.

De allí, el punto más alto de la fenomenología de favores (re)ciclos culmina cuando el pañuelo para bocas sangrientas llega a la de Roberto, no solo después de que Jun le salva la vida, sino que sucede en forma de transición a la escena en que el ferretero finalmente es convencido del “sentido” de la vida. Ese pañuelo, primero, apareció en el momento cuando Roberto rescata a Jun de los ladrones y termina regresando al final cuando el calvo *cana* llega a cobrar su venganza contra Roberto.⁶⁴ La única diferencia aquí es que Jun le salva la vida a Roberto de forma más directa, inmediata y literal, mientras los favores de Roberto, en su aparición paulatina, parecen haber sido más figurativos, ya que se distribuyeron en varias ocasiones durante el transcurso de la historia. Le concedió refugio en su casa, le daba de comer cada día, lo “contrató” como obrero digno en la ferretería y, gracias a la información adquirida del “traductor”/cadete, Roberto también ofreció pagarle clases de español y “en cuanto sepa dos o tres palabras, tiene que buscar un trabajo y un lugar donde vivir”.

Mientras uno podría centrarse en las emociones consecuentes del desplazamiento de Jun como un fenómeno cíclico/recíproco dentro de

⁶⁴ Primero, “cana” es un término coloquial sobre los policías en la Argentina y hay varias otras opciones de vocabulario sobre esta profesión, e.g., *botón*, *yuta*, *zorete* o *gorra*. Segundo, con este “policía”, se podría delinear cierto análisis sobre su representación del poder del estado (represor), la inseguridad masculina, el racismo y, al final de todo, su discurso violador del cuerpo humano. De hecho, la escena dentro de la comisaría apenas dura un minuto, pero en este breve momento se enunciaron las expresiones: “cara de pija”, “porque se me canta el culo” y “pedazo de hijo de puta”.

esta historia, el énfasis espacial en el micro-cosmos de Roberto envuelve el núcleo de la experiencia del ser humano. Es sugerente considerar el hecho de que los choques que él había experimentado durante esas dos horas en la embajada provocaron tanta reacción cuando no superan todo lo que Jun vivió durante los 7 días tachados en la Ciudad de Buenos Aires (sin mencionar sus días de vacas caídas en Fucheng). Es decir que, mientras pareciera que hubiera una inclinación indirecta de subrayar las (re)acciones y las permutaciones existenciales de Roberto, mientras que los cambios menos enfatizados y más radicales tendrían que ver con el individuo desplazado antes que nada, entonces el que merece más especulación es el sujeto occidental. Y no por razones etnocéntricas ni profesionales—si se piensa en la fuerza del *star-power* de Darín—sino porque es él que está padeciendo de una situación de ser el *receptor* del *otro* y no al contrario. A pesar del precipitado, facilitado y, a veces, forzado estado actual del viaje transcontinental, siempre hay que mantener en cuenta las dos caras de este movimiento del ser humano. Solo que, en este caso, se interesó un poco más por el rostro digno y dolorido del viejo “tano” porque parece haber una preocupación retrospectiva sobre el presente y el futuro del país. Borenzstein tuvo en cuenta la necesidad imperante de armonizar la sociedad de acogida al lado de la comunidad china y el espacio oficial de la embajada podría ser particularizado como mimesis de la China misma.

Además, el hecho de que Roberto terminara echado de ese lugar (por cierto, por un hombre físicamente contrario al fenotipo del chino “bajo”) es paralelo a la idea de que eso es lo que habría resultado si una vaca le hubiera caído encima de Mari y Roberto, en vez de a la novia de Jun, y Roberto fuera forzado a una emigración oriental. La verdad es que casi nadie querría irse de su casa de una manera obligatoria y violenta, pero cada día hay gente sometida a exilio de una forma u otra. El futuro de Jun fue alterado, para siempre, por la caída de una vaca, pero lo mismo puede ocurrir por una guerra, la hambruna o la mera pobreza, entre otras cosas. Lo importante, sin embargo, es reconocer que, para el bien del objetivo figurativo de este cuento filmico, las causas y los efectos de irse, llegar y adaptarse nunca son unidireccionales y que la aparición de un chino en la Argentina afectará los dos polos de este tipo de encuentro (inter)personal. Como crítico de su propia sociedad, Borenzstein confesó en el *making-of* del film que implantó una “condensación del argentino medio cagado” para advertir a una posible situación de choques y contrastes en la que se puede especular (y promover) los cambios oportunos de sensibilidades. Con el endurecimiento del pegamento interpersonal de Mari, se fueron ablandando las defensas del ferretero. Y con el huésped aprende el nombre de su anfitrión, “Er-oto” (que fonéticamente suena “el otro”) se da cuenta de que el artesano llegó, aun por casualidad, para salvarlo de una vida contraproducente.⁶⁵ Sus deseos

⁶⁵ “Er-oto” es la interpretación española de “Roberto” por parte del chino. Aunque

de un doble asesino, su apetito por un amor fatal o la absurdidad de una vaca caída se convierten en realidad cuando llega la verdad a sus pies en Aeroparque. Y donde el avión colgado en el espejo retrovisor del Fiat se yuxtapone con su llegada en el aeropuerto y la forma contemporánea de viajes internacionales, la vaca fue símbolo encapsulado de los confines íntimos de los personajes principales.⁶⁶ Como el cuento comenzó con la vaca y los aviones volantes, se termina con el uso literal de ellos, con los personajes utilizándolos en su rumbo a siguientes estados evolucionados. La vaca, que antes significaba terror y amor perdido, es ahora un elemento para nuevas posibilidades afectuosas entre Mari y Roberto; el avión que “trajo” a Jun es el mismo que lo lleva a su verdadero “ta puo” en Mendoza; y el chino que antes fue incoherente, incomprensible e “inferior”, es ahora alguien que ha superado sus limitaciones discursivas con sus inherentes poderes analíticos, carnales y observadores de la omni-polémica

aprende su nombre después de unos 8 días de convivencia, mientras Roberto sabía del suyo mucho antes, se supera aquí una laguna importante, ya que permite que Roberto se sienta percibido de forma completa con los intentos de pronunciar su nombre (e identidad).

⁶⁶ Desde los orígenes del imaginario de viaje intercontinental que se originaron con el barco y, según las (r)evoluciones industria-comerciales de los últimos 150 años, las formas de moverse progresaron con el tren, el auto y ahora el avión. Sin duda, subyacen las otras vías extremas de migrarse “por el hueco” desde Suramérica o desde las ubicuas historias de las pateras flotantes entre el norte de África y el sur de Europa o las boteras/cayucos entre el Caribe y los Estados Unidos, pero con el avión ya reina la cadena semántica cuando se pone a valorar (y expresar artísticamente) el término “viajar” de hoy en día. Y el hecho de que el director no solamente evitará incluir algún barco en cualquier escena y, al contrario, satura la cinta con varias referencias al avión, revela este conllevado dominio simbólico. Ya se sabe que Jun llega tirado por un taxi enfrente del aeropuerto mientras los aviones pasan por encima y, desde allí, el avioncito en el auto columpiaba entre ellos cada vez que aventuraban por las calles en búsqueda del tío. Además, al final de este cuento *argenchino*, Jun se despide de Roberto dentro de Aeroparque y con rumbo a Mendoza, ya que estar “moviendo[se] unos días entre la embajada y la comunidad china y...finalmente dio resultado”. Para un ejemplo cinematográfico de la migración interamericana actual (i.e., entre Sur-, Centro-, y Norteamérica) véase la película colombiana *Paraíso Travel* (2008) de Simon Brand.

existencia del ser humano. Se presuponía que donde hubo una enorme laguna entre los dos personajes debido a las iniciales imposibilidades poliglosaicas, habría también igual desconexión entre ellos como seres humanos.

Por un lado, esto muestra el imperante poder del lenguaje de camuflar nuestra percepción de los locutores de lenguas opuestas y forzarnos a confiar en la supuesta “extrañeza” del sujeto debido a nuestra ignorancia de segundas u otras lenguas. Es más, cuando uno es forzado a expresarse desde una forma de comunicación improvisada, actuada y a través de un conjunto de sonidos sin organización morfológica (menos su categoría de onomatopeya), se obtiene otra valoración de las formas en que el ser humano logra verbalizar. Todo lo que uno adquiere en el aprecio de su propia lengua se suma a los resultantes epifanías sobre el interlocutor y la presente (y pasada) existencia de él o ella. Como la risa fue exprimida en maneras variables para superar el miedo (des)conocido e invitar íntimas especulaciones sobre los dos “extranjeros” de la historia, recordemos que sin el lenguaje no existiría ese humor ni esas diferencias (inter)culturales que hay que sobrepasar. Es una dicotomía de doble filo ya que necesitamos el lenguaje para poder aplicar palabra o sentido a la existencia, pero también es una entidad que causa tantos extremos de diferencias y (pre)concepciones falsas. Antes de llegar Jun, Roberto se encontraba en su casa, solo, hablando consigo mismo, contando los tornillos en voz alta y monologando con personas ausentes. Y cuando ya

tenía al artesano al otro lado de la mesa, ya no valía ese discurso solitario inválido y tuvo que encontrar su propio idioma improvisado para efectuar alguna forma de comunicación. En el proceso, Roberto halló en sí mismo una nueva manera de procesar el mundo, la ciudad y sus habitantes, gracias al poder inherente del lenguaje—inventado o no.⁶⁷

***Se buscan fulmontis y se busca full-time empleo*⁶⁸**

Al contrario de los grandes conflictos comunicativos—y culturales—debido a las yacentes lagunas idiomáticas entre el castellano rioplatense y el mandarín en el análisis anterior, lo que se apreciará en la discusión de *Se buscan fulmontis*, p.c. (1999), “una comedia de agitación” de Álex Calvo-Sotelo es el hecho de que las habilidades nativas del lenguaje ya no serán el factor diferencial. Al contrario, será el uso consciente del español lo que permite la continuación de cosmovisiones fascistas restantes de épocas anteriores en que el racismo influenciaba la visión del cosmos para

⁶⁷ Dentro de todo el proceso de adquirir otro idioma de Roberto y los conflictos entre el mandarín y el español, vale mucho la observación de Sarlo cuando declara: “Hasta que se empieza a conocer la otra lengua, todo es radicalmente intraducible, entre otras razones, porque ignoramos cómo se parte su sustancia fónica: ¿dónde empieza y dónde termina una palabra?; su sustancia semántica: ¿hay diferencias entre mentira y engaño?, ¿entre valor y arrojo?; y los pliegues de cortesía de su gramática: ¿qué trato se da a personas y cuál a otras, como el vos y el usted en castellano?; ¿existen diferencias verbales con ese fin, como en el castellano que, de todos modos, no tiene los mismos matices que el francés? Experiencia de la calle donde se escucha una lengua *radicalmente* extranjera: una fantasía, si no se está atado a ella porque habla la lengua del país. Pero ¿si ella, la extranjera, fuera toda mi lengua?” (*Ciudad vista* 108).

⁶⁸ Aunque el director lo niega, según Santaolalla, *Se buscan fulmontis* tiene muchas similitudes con el film inglés *The Full Monty* (1997). Ella agrega que el “film español, sin embargo, no llegaría a alcanzar el éxito de sus parientes europeos, esencialmente por culpa de una factura un tanto descuidada, algún fallo de guión y su abrupto y atropellado final” (*Los otros* 130). Lo que si observamos es la directa conexión que hace *Fulmontis* con la película inglesa al principio de la cinta cuando Angelines se la muestra a los residentes de la casa de mayores y, en ese momento, se hace transición al comienzo del espacio diegético en San Blas.

muchos (i.e., ver el nazismo y el franquismo entre 1940 a 1975). Para un personaje en particular, Felipe (Ernesto Arango), el “fruto mulato de un amor fugaz entre una mujer española y un soldado de la base estadounidense de Torrejón de Ardoz”, el color de la piel lo diferencia de la población española y, al mismo tiempo, le confiere un toque de superioridad cuando es comparado a sus compañeros “españoles” (Santaolalla 127). En primer lugar, he usado las comillas sobre el adjetivo de nacionalidad aquí porque la acción de la cinta se centra en el paro de cuatro jóvenes profesionales (una mujer y tres hombres) y, a parte de Felipe, los otros tres desempleados que comparten la misma nacionalidad que él, no reciben el mismo tratamiento diferenciador desde los espectros oficiales de la sociedad (e.g., los jefes de corporaciones o los policías). Y no es que Felipe no sea tan español como ellos, sino que las reacciones provocadas por su presencia “racial” confirman simultáneamente que su “intrusión” étnica en la península aporta la necesidad de revelar y (re)evaluar las maneras en que los policías los bancarios o los neo-nazis reaccionan frente a los que se diferencian de ellos a nivel superficial de la piel. Con esto, se agrega el punto de que el mero color de su piel lo determina automáticamente como afuerino/magrebí, sin cuestionar su verdadera ascendencia española/estadounidense.⁶⁹ Decir que en el año 1999 las sociedades occidentales todavía padecen estas preconcepciones

⁶⁹ Para unas nuevas exploraciones sobre las razas cósmicas, véase el texto *The Souls of Mixed Folk: Race, Politics, and Aesthetics in the New Millennium* (2011) de Michele Elam.

raciales rechazadoras es una triste modestia que será examinada y expuesta, aun con una sonrisa, en esta historia de Calvo-Sotelo.

A través del humor, entonces, se estudiará las maneras en que la hipocresía existe como una de nuestras debilidades internas menos percibidas que crea algunas de las dicotomías más potentes en términos de las marcadas y construidas desigualdades sociales, raciales y de género. Sobre este último, el tema de la prostitución en *Fulmontis* será un enclave importante porque, para comenzar, tiene que ver con el progreso de tres hombres “empujados” a recurrir a esta profesión como la última opción laboral “digna”. Debajo de todo, en *Se buscan fulmontis* hay una crítica del sistema de (des)empleo (profesional) a finales de los años noventa. En todos los ejemplos ofrecidos en la película, se ve la disminución del *labor-power* de los personajes como trabajadores y, así, desaparece su esencia como seres humanos (Casarino 158).⁷⁰ Al ser prostitutas, pintores, filólogos, vendedores de hachís, o cualquier otro puesto, durante periodos de supuesta “crisis”, se intensifica la desesperación por sobrevivir y trabajar como “gigolós”, lo cual sería el punto extremo para los individuos en cuestión. Un propósito del ensayo de Cesare Casarino, *Three Theses on the Life-Image (Deleuze, Cinema, Bio-politics)* (2011), es explorar algunas formas en que la realidad actual del trabajador (inmaterial) se materializa a través del *life-image* en el cine, y el *labor-poder* solo puede ser

⁷⁰ Me apropio aquí del término (marxista): *labor-power*, visto en el capítulo de Cesare Casarino, en el texto *Releasing the Image* (2011), Jacques Khalip y Robert Mitchell (eds). Según Cesare, Marx definía *labor-power* “...as that aggregate of all mental and physical potentials that is inseparable from the living body of the worker (158).

“expresado” y ya no “representado” porque—por definición, es invisible, incorpóreo, inmaterial, no-presente (161). En su elaboración de estas ideas, Casarino elabora:

The life-image, thus, is the image of an era in which life and labor/power are torn apart irreparably from each other, and era in which life is turned into the fetish *par excellence* while labor-power is at once foreclosed and exploited like never before. From the lethal discourses around anodyne notions of “lifestyle,” nowadays we are confronted incessantly by a life whose increasing ubiquity is directly proportional to its elusiveness, whose increasing inflatedness is directly proportional to its vacuity. If a stand-up bicycle in a gym can be called a “life-cycle”, you can rest assured that the more garrulously life speaks today the dumber it has become, and that what you are riding, as you pedal away eagerly while going absolutely nowhere, is no longer a bicycle of any sort but a bio-political joke of world-historical proportions—which is to say, of course, that in our era the world-historical can no longer be distinguished from the trivial and the inane as such. Such a spectacular fetishization of life is closely related to the fact that the secret of production that is hidden away in life and its forms can be squeezed now for a all it is worth: if invocations of life nowadays sound like so many empty clichés, that is so because for the first time life has been emptied out completely of its only possible content, namely, labor-power. Today, life and labor-power more than ever stand apart from each other—separated by that limit that is capitalism. (160)

En el trasfondo del humilde barrio madrileño de San Blas, entonces, el desempleo del año 1999 o el 2012 no ha variado mucho, mientras se sigue utilizando y aceptando que el término *crisis* es una satisfactoria explicación para la situación. En términos de estadísticas, explica Rafael Termes que la tasa del desempleo en España a fin de 1998 se situaba en el 18,17 % de la población activa y, para él, lo preocupante en

aquel momento tuvo que ver también con la entrada del país a la Comunidad Europea y la subsecuente pérdida de

[...] nuestra soberanía monetaria y cambiaria, el deterioro de la competitividad, resultante de nuestros costes laborales unitarios relativos, tuviera que saldarse por una recesión, que, por lo menos, impediría la continuación del proceso de creación de puestos de trabajo [...]. (sin página)

De allí y hasta el día de hoy, la situación laboral no ha mejorado sino que, con excesiva rapidez, ha llegado a niveles nunca vistos antes. Romero y Eijo, en su artículo “El desempleo en España, un empacho de ladrillo y sangría”, identifican que la “crisis” más reciente tuvo sus raíces en la caída del mercado inmobiliario y declaran que:

[e]l fuerte deterioro que ha sufrido el mercado laboral español tiene una explicación relativamente fácil, pero una solución francamente compleja. En casi cuatro años, desde que el mercado inmobiliario empezó a hacer sonar las alarmas a mediados de 2007, el paro en España ha tocado los dos extremos. De marcar un mínimo en aquella primavera, el número de personas sin trabajo se ha disparado a los niveles más altos que recogen las estadísticas. De una tasa del 7,9% o 1,7 millones de parados al 21% de desempleo y a un récord de 4,9 millones de trabajadores que quieren un empleo. (sin página)

El resto de su artículo elabora las posibilidades restantes en el mercado laboral en términos de obras de construcción, el turismo, la temporalidad de muchos empleos y también dan ejemplo al caso de un Javier Fernández, quien llegó desde Bolivia durante los “años dorados de ladrillo” (2003-07) y quien “se subió a la misma montaña rusa que numerosos inmigrantes de todas partes, o que tantos jóvenes españoles que abandonaron los estudios para trabajar en un sector que parecía ir

siempre hacia arriba” (ibid). Para los “jóvenes españoles” en nuestro caso y desde el comienzo de su historia, se percibe lo absurdo de las condiciones en que ellos tratan de obtener un trabajo “digno” para subir esa montaña. Junto con la canción temática “El que no llora no mama” del grupo *Los enemigos*, se introduce y se hace transición al espacio diegético del film que empieza con una toma encuadrada desde el plano medio corto de los cuatro personajes y desde la perspectiva del agente en la oficina de trabajo temporal, a quien nunca se ve y solo se escucha su voz *off* interrogante. Desde este ángulo, cada individuo no solo es configurado igualmente a una foto genérica del DNI, sino que también son escrutados e invadidos por ese ente de superioridad sin cara. Para colmo, Angelines es atacada sobre su vida privada sexual porque el agente quisiera prevenir y discriminarla en el caso de que se embarazara y la empresa tuviera que pagar el permiso de maternidad.

En esta muestra de las hipocresías inherentes del sistema capitalista en que la procreación de la fuerza laboral del ser humano es tan importante *biopolitically* (e.g., ver Foucault vía Casarino) como cualquier otro tipo de producción, los que “crean” los trabajos siempre encubren estos fines con una polémica hegemonía de tácticas basadas en los contrastes del género y los que “crean” futuros trabajadores.⁷¹ El agente

⁷¹ Según Casarino, “it is [Antonio] Negri who best captures the co-extensive, symbiotic, and synonymic natures of post-Fordism and of bio-politics when he states: “In the world of immateriality in which we live, reproduction—which is the first possible definition of biopolitics—and production can no longer be distinguished from each other. Biopolitics becomes fully realized precisely when production and reproduction are one and the same,

solamente invade la vida privada de ella, mientras da la casualidad que la pareja de ella es el “negro” en la sala e, incidentemente, la única persona que posee un doctorado (en Filología Hispánica). De allí en adelante, los caballeros proceden a buscar cualquier empleo mientras Angelines es vista, con su nuevo trabajo, en el espacio privado de su nuevo jefe quien aumenta la frecuencia de transgresiones sexuales hacia ella.

En esa entrevista, sin embargo, se aprende sobre el *curriculum vitae* de cada uno de los entrevistados solo para ver después cuánto su ruina profesional se conecta con el desquicio de su vida personal en casa. Miguel Ángel, el “Refor”—cuyo apodo le atribuyó Amancio (Antonio Molero) porque “se reformó” después de casarse—se acuesta cada noche al lado de su esposa muda, escuchando un programa de radio de gente quejándose para no sentirse tan insolvente como los demás. Como Amancio y Angelines son hermanos, los dos sufren, bajo el mismo techo, los hechos de que el banco los va a desahuciar en 20 días y que su padre albañil ha perdido la lucidez desde que un ladrillo le cayó en la cabeza. Y el filólogo Felipe vive en las afueras con su madre y en una choza que tiene pintada en la fachada: “*ha* trabajar en tu *pais*”, lo cual fue hecho por los neo-nazis que agregaron a su arte un par de swásticas.⁷² Los nazis seguramente proceden del mismo nivel económico que Felipe, pero la

that is, when production is conducted primarily and directly through language and social exchange” (158). La cita de Negri es de *In Praise of the Common: A Conversation on Philosophy and Politics* (pero el autor advierte que se vea también las pp. 146-151).

⁷² Énfasis del autor para subrayar las diferencias gramaticales entre Felipe y los neo-nazis.

ironía al fondo de este tipo de expresión, cuanto menos, tiene múltiples niveles de complicación. Primero, estas acciones son conflictivas porque los fascistas aparentan haber faltado a unas clases de filología y que Felipe sería la persona perfecta para proveerles una lección gramatical (o cultural). En segundo lugar, los nazis son ignorantes del hecho de que Felipe es del mismo país y sus acciones son justamente paralelas con los mismos prejuicios de los policías cuando creen que él procede de Marruecos y que está en el país de manera legal irregular. Encima, sin embargo, está la referencia a las (im)posibilidades de trabajo en su propio país y que, a pesar de tener su doctorado, el mercado de producción (in)material actual ya no tiene lugar para profesiones que podrían beneficiar al progreso del país con filosofías conducidas al bien del obrero y al contrario del sistema que ha causado la crisis desde el principio. Y no es que él busque un trabajo según las demandas pintadas en su casa, pero en forma contestataria de esa pintura, Felipe tacha la “h” errónea de la frase y pintarraja, en su propia casa: “Este también es mi *país* y no tengo trabajo”.⁷³ Él, además, enfatiza la tilde del hiato en la palabra “país” que ellos se habían olvidado incluir y desfigura las swásticas al alterarlas a (otras) formas geométricas sin sentido. Desafortunadamente, debido a la fuerza inherente del lenguaje y los signos, estas acciones provocan una violenta respuesta porque los brutos más tarde le prenden fuego a su humilde casa. Después, con la fachada cubierta de hollín, los no-filólogos

⁷³ Ver la nota 16.

pintan “desahuciados” tres veces y, otra vez, muestran sus limitaciones ortográficas al deletrearla como: “desauciados” y “deshauciados”.⁷⁴

El racismo abierto, también procedente de altos estratos de la llamada sociedad primermundista, es manifestado cuando el entrevistador bancario grita, con naturalidad, “el negro a la calle”. Ya que no tendría sentido decir: “el *blanco* a la calle” porque se trata de establecer una clara diferenciación entre el “negro” y el resto del grupo y que es, en segundo lugar, lo que permite la perpetuación de la simplificada categorización racial de inferioridades en sociedades descaradamente dependientes del mismo racismo que antes justificaba la colonización y la esclavitud durante momentos históricos menos tecnológicos. Además, el hecho de que esta conversación esté ocurriendo dentro de una oficina nacional y corporativa—lo cual está, por cierto, deseando emplear a más peones para perpetuar los engaños capitalistas de prestar, ahorrar y conducir el movimiento físico de una entidad simbólica—es espacialmente representativo de los erróneos desarrollos de lo que se denomina la civilización occidental, hoy por hoy. Sin mencionar, además, que las astutas declaraciones subversivas elucidas por Felipe sobre este sistema corrupto terminan aplastadas por esa racialmente cargada y anticuada

⁷⁴ El uso del término/verbo *desahuciados/desahuciar* ha sido de alta relevancia en los últimos años puesto que la crisis no ha dejado de crecer al lado del poder de los bancos. Para una historia reciente del fenómeno relacionado con los bancos, véase el artículo de Íñigo de Barrón y Luis Doncel en *El País*: www.economia.elpais.com/economia/2012/03/09/actualidad/1331300203_086813.htm l. “Según fuentes judiciales”, declaran los autores, “hay 300.000 procesos abiertos y unos 150.000 desahucios realizados” (sin página).

enunciación, y no por una réplica elocuente sobre los beneficios que los bancos (quizás) destinen a la sociedad.

Por un lado, esto expone la continuada, contemporánea e “inerte” fuerza de la terminología racista a que todavía se recurre durante los comienzos del siglo XXI y, por otro, abre debate sobre el lenguaje barroco de las profesiones bancarias/capitalistas. Igual que cualquier otro lenguaje, la jerga económica/financiera se comprende entre quienes lo hablan y excluye a quienes no (lengua profesional). Y al mezclar siempre un tono de seriedad con el humor, esta escena provee una justificación de la posición y la población del proletariado (des)empleado del día de hoy. El factor subversivo que refuta el estatus quo de las normas laborales y económicas del país resulta siendo el “negro” doctor filólogo quien, gracias a la constante necesidad de luchar por sí mismo en un país étnicamente paralizado, entiende las hipocresías del sistema mejor que sus “blancos” compañeros.

En la escena en que el Refor, Felipe y Amancio están sentados en el parque revisando la sección de clasificados y buscando posibles trabajos, surge el eterno tema de que los negros les están quitando los trabajos a los demás. En su estudio de la raza en el cine español, Isabel Santaolalla analiza esta escena y el punto racista que es subrayado cuando Refor reacciona después de habérsela negado un trabajo de construcción debido a que el capataz podría contratar a “cuatro oficiales y un peón” con lo que él supuestamente quisiera ganar. De allí, la cámara toma a cuatro obreros

almorzando, cuyos perfiles iniciales contrastan con la “hispanidad” de Refor. En otras palabras, al mirar a estos empleados extranjeros, él trata de buscar justificación en aspectos raciales iniciales cuando, como razona Felipe:

La culpa que tú estés en el paro nada tienen los cuatro pringaos que tú dices. La culpa la tiene cualquiera de estas impresas que ha puesto estos anuncios. Mira, esta por ejemplo: “Uno de los mayores grupos bancarios europeos solidamente implantado en los mercados financieros en plena expansión a nivel económico, precisa especialista en mercados bursátiles.” ¿Te das cuenta?

El breve y adecuado análisis hecho por Santaolalla se enfrenta con la idea de que las palabras de Refor de: “¡Tú qué vas a ser negro!”

indican, por un lado, que su amistad con Felipe hace del color de su piel algo insignificante, pero por otro, apuntan también al hecho de que la palabra “negro” en España de hoy en día, no se corresponde ya únicamente a unas características somáticas, sino con toda una serie de factores sociales, económicos y de clase, habiéndose convertido prácticamente en sinónimo de “inmigrante africano sin papeles que malvive a base de trabajos de basura”. (129)

Lo que no agrega Santaolalla, sin embargo, es que el componente amistoso de este grupo de amigos es precisamente lo que resultaría si esas barreras diferenciadoras fueran sobrepasadas, como en el caso de Refor, de forma inconsciente o no. Es decir, que el color de la piel de Felipe pasa desapercibido, hasta cierto punto, porque lo conocen como persona y eso es lo que sobresale de él, por parte de sus amigos, antes de cualquier inclinación racial. Y si eso sucediera en el resto de la sociedad (e.g., los policías, los bancarios y los fascistas), se lograría uno de los mayores

objetivos de este cine y de este proyecto mismo. Sin embargo, justo después de captar el punto del breve discurso de Felipe, la escena se corta para dar paso a la oficina del banco y el entrevistador repite las exactas palabras leídas por Felipe del anuncio segundos antes. Como los tres fueron a la entrevista, según Amancio, para “joder un ratillo a esta gente”, sus intentos leves de entretenimiento terminan con resultados más fuertes de lo que habían esperado. El bancario continuó al reproducir lo que la empresa pedía:

[...]precisa especialista en mercados bursátiles preferentemente de renta variable, que se encargue, por un lado, de optimizar nuestra red comercial de oficinas y, por otro, de asesorar a nuestros clientes en cuanto a operaciones financieras y productos de gestión activa. Por lo tanto, en este proceso de selección, vamos a evaluar fundamentalmente su conocimiento de los mercados y su experiencia en la gestión activo/pasivo. Hasta aquí, ¿alguna pregunta?

El payaso del grupo, Refor, le pregunta quién tiene la culpa del paro y le dice que su colega Felipe, “que es filólogo, dice que la culpa la tienen los bancos”. Con un discurso que trata de proveer un aire de falsa preocupación, el bancario le refuta que “el paro es, sin duda, junto con el terrorismo y la drogadicción, uno de los problemas más complejos y dramáticos que la sociedad occidental tiene hoy día planteado”. Así, él no solamente encuadra el (des)empleo dentro de esos otros “terrores” sociales incontrolables, sino que también, en su falsa respuesta, niega la posibilidad de cualquier otra discusión sobre el tema porque ese “desde luego, no es el momento ni el lugar para tratar esa cuestión”, cuando la

verdad es que su profesión ha creado los problemas y los siguen perpetuando. Para Felipe: “El paro no tiene nada de complejo. No hay trabajo porque no interesa. Si todo el mundo pudiera vivir de su curra, ¿a quién le va a prestar dinero tus jefes?”. Aunque esta contestación es lo que provocó la orden de “el negro a la calle”, es, sin duda, una aguda y apropiada respuesta al vocabulario sin sentido de gestiones activos/pasivos, mercados bursátiles, o cualquier otro término inventado por y para el mismo sistema que beneficia a los que pueden apropiarse de ese lenguaje de “conocimiento del mercado”, mientras se desaprovecha a aquellos que no. Además, refuta la mera existencia del banco ya que, a final de cuentas, su supuesto rol es, aparte de ser un lugar “seguro” donde ahorrar dinero, el punto de Felipe es criticar el paro y los sueldos que se mantienen a niveles inferiores, para ciertas profesiones, para que esa institución financiera tenga razón de ser. Al fin y al cabo, en la esencia de esta escena gravita la idea de que el paro siempre es relativo al estado del mercado capitalista. En la sección de clasificados, había varias oportunidades de trabajo, pero éstas en su mayoría eran para personas entrenadas a “evaluar el mercado”, solo para el bien del mercado.

Como hay constantes momentos en que Refor y sus colegas juegan con el supuesto establecimiento, los sujetos (des)empleados logran cuestionar las normas bancarias y su supuesto rol en la economía social. Hay que subrayar que asisten a esa reunión “solo para joder uno poco”, pero terminan cuestionando el poder simbólico del entrevistador dentro

de su espacio oficial y a través de las refutaciones teóricas de Felipe. Y cuando llaman a los agentes de seguridad, uno de los guardias resulta ser un colega de Amancio, Cristóbal “el Mollejas” (Antonio Castro), quien llega a debilitar también los poderes de instituciones corporativas al mostrar que sus agentes de protección llevan un traje de la corporación sobre un cuerpo proveniente de un barrio obrero. A Mollejas y su simpleza, todo le parece “de puta madre”, pero como lo vimos en el análisis de *Amador* del capítulo anterior, la fuerza simbólica del escudo autoritario de los guardias de seguridad gana y pierde su estatus de forma paralela a los logotipos corporativos que representan. Si el escudo de Mollejas protege a “BNS” (el grupo bancario) y sus confines simbólicos, el hecho de que él trabajaba como un *gigolo* cuando no pudo hacerse “madero” (policía) provee una evaluación necesaria sobre este sistema de empleo y control. Ahora con su linterna, porra y traje de seguridad que le dan pinta de un “militar”, su conexión con Amancio convendría en otras instancias de salvación para continuar el punto de ruptura con el poder de las fuerzas del estado de la historia. Se podría inferir, además, que los policías oficiales protegen, hasta cierto punto, los derechos de una clase social superior y que los guardias de seguridad son poco más que una bifurcación privada de ese tipo de protección para las empresas (inter)nacionales. Es decir, los policías cuidan las casas de los empresarios y Mollejas resguarda los edificios donde las corporaciones y los bancos realizan sus controles del mercado, pero lo irónico es que emplean a un peón para materializar una

protección que va en contra de su propio bien—y sin que le importe porque, por lo menos, le da la oportunidad de trabajar. Para los que no tiene la misma oportunidad, se encuentran en un estado constante de saber por qué. Felipe tiene sus conclusiones respaldadas por una teoría estricta, mientras el Refor demuestra su conocimiento desde un nivel más personal y accesible.

Después de estar 15 meses sin trabajo, por fin consiguió un puesto temporal de 48 horas como “controlador de valores en pre-venta”.⁷⁵ Esta máscara terminológica quiere decir: “cajero en el supermercado” y, aunque la jornada le provee cierto alivio existencial/laboral y un descuento de 50% de los productos de la empresa, el Refor pasa su tiempo evaluando las razones de su (des)empleo. Su formación profesional es de pintor industrial y afirma que la moda capitalista-comercial de promover proyectos del estilo “bricolage” es lo que sigue, por una parte, quitando oportunidades de trabajo a los profesionales como él. Claro que promover la idea de que la persona promedio puede hacer sus propias obras en casa crea otro producto para consumir, como el caso del enfermero que pasa por la fila de Refor, pero es otro ejemplo de la condensación del producto laboral en la mano de pocos. Cuando nuestro pintor/cajero observa que el enfermero quiere comprar el paquete de pintura, Refor cuestiona las

⁷⁵ Esta cantidad de tiempo va en conexión con los hechos establecidos por Rafael Termes quien explica: “[e]n cuanto a la duración del paro, [...] a finales de 1998, para más del 53% de los parados, el tiempo de desempleo era superior al año” (sin página).

réplicas de esta moda al preguntar si él podría ir a su clínica e inyectarse él mismo si tuviera apendicitis, por ejemplo. Le advierte que:

[...] con las demás cosas, es lo mismo. Si tú quieres pintar el techo de tu casa, pues coges y llamas a un pintor. A mí, por ejemplo, que fíjate de lo que estoy currando por tu culpa. De “controlador de valores en pre-venta”. Es que con cada herramienta de bricolaje que estás comprando, vas y mandas a un operario a la calle.

Con esto, no solo se expone la devaluación del obrero, sino que muestra también que ciertas profesiones pueden ser empaquetadas, comodificadas, compradas y, así, borradas a través de la creación mimética de otras carreras “de caja” y la transmisión psicológica y superficial de enfermeros a pintores o a cualquier otra profesión. De allí, la desesperación laboral de todos se aumenta mientras los confines entre la prostitución y cualquier otro empleo se borran aún más. Atrapados en un ciclo sin salida de auto-engaño y de existencias cuestionables debido a la falta de empleo, la canción de *Los enemigos* acompaña al grupo en su lucha contra un sistema que los favorece menos cada día. A parte del hecho de que la canción suena de forma no-diegética, aun así se paralela en varios momentos adecuados a la narración y también de forma indirecta cuando Amancio habla con su padre mudo sobre la (im)posibilidad de tener un trabajo (in)digno porque, como dice él, “con el sueldo de un trabajo honrado no se vive”. En esta misma conversación, Amancio detalla la dicotomía cíclica de la posición debilitada del obrero a través de un discurso exacto a la canción, la cual enfatiza la idea de que: “él

que no come, no caga; y si no caga, no abona; y si no abona, no vale; y si no vale, no cobra; y si no cobra, no ríe; y si no ríe, no llora; y si no llora, no mama; y si no mama, no come; y si no come, no caga; ¡y él que no come, no caga!”. En el sentido de que esta cadena de causas y efectos residuales encapsula el complejo mundo de los (des)empleados y el paro en España, el ciclo de consecuentes negativas también se aplica a la pérdida del *labor-poder* elaborado antes por Casarino. Sin trabajos, sus *labores-poderes* tienen aun menos sentido, hasta que los hombres creen estar forzados a humillarse y entrenarse para ser *gigolos*. Aunque el film ejemplifica esta producción como la última opción de la crisis de los personajes, el punto más importante tiene que ver con esa disolución de la fuerza laboral, a lo que Casarino elabora al enfatizar:

It is only with the emergence of a fully realized regime of biopolitical production, however, that such a form of exploitation turns into a definitional and dominant norm. Such a regime, in other words, marks that moment in history when potential qua potential is hunted down in all the most recondite burrows of being, brought out to the light of day, and turned into a spectacle for all to see—in all of its absolute splendor and infinite misery. It is precisely because all the potentials constituting labor-power are now subsumed by capital that potential qua potential is all the more visible in its invisibility, perceptible in its imperceptibility, corporeal in its incorporeality, material in its immateriality, present in its non-presence—in short, all the more powerful and expressive as non-present cause immanent in its own effects. And this is that moment in history too—after the revolutions of the 1960s and during a ruthless process of reaction—when the time-image increasingly gives rise to the life-image. (159)

Así, se propicia la conclusión de que todo lo que es (re)producido en la actualidad ya es denodado a una existencia puramente inmaterial,

igual al ejemplo del *life-cycle* de la bicicleta estacionaria que Casarino ofreció anteriormente. En esto, Amancio y Refor hacen ejercicios en casa con la idea de ponerse en forma para poder realizar otra faena carnal imaginaria como la última alternativa de ganar “un pastón”. Los hombres juntan enciclopedias para mimetizar la subida de escaleras, corren por el barrio sin ir a ningún lado, levantan pesas cargadas de ellos mismos y, cuando se acerca la realidad de efectuar este empleo, piden a Merche (la amiga peluquera de Angelines) que los estilice como Will Smith (Felipe), Richard Gere (Refor) y Al Pacino (Amancio) para poder ofrecer la apariencia del logotipo del hombre ideal a sus clientes/clientas desconocidos/as. Además, después de la conversión física, Amancio termina convenciendo a Merche que practique el coitos con él con un aire “deportivo”, ya que hace tres años que él no hace el amor y, así, se borra más la consistencia inherente de nuestra (re)producción física o (in)material. Ellos terminan haciendo el “amor” en la peluquería de ella, pero este es otro ejemplo de la pérdida de valores, no éticos sino simbólicos, en este conjunto de intercambios de bienes y servicios. Y aunque Amancio y Refor llegan a transformar su presencia de día a noche con una nueva vestidura, un nuevo conocimiento sobre el uso de los cubiertos, y la lección de sexualidad que Mollejos les provee, la presencia “exótica” de Felipe se contrasta, como siempre, con la carencia educativa y existencia blanda de sus compañeros blancos. Así, él termina siendo la especie “especial” cuando reciben la primera llamada pidiendo a un

“esclavo sexual” que sea negro. Ya que él se convenció de la idea solo después de tener su casa envuelta en llamas, cuando llegó el momento de “trabajar” no pudo llevar a cabo la acción por cuestiones morales y porque valoraba demasiado su relación con Angelines—quien, en forma de reproche a Felipe y su primera jornada como *gigolo*—en ese momento, se acostaba con el gerente del instituto de mayores. Al final de la historia cuando el crescendo de la acción llega a su cumbre, hay un momento en que una remediación de la radio entra en la escena, para mostrar que las graves penas que antes Refor escuchaba en cama ya son paralelas a la situación de todos. Después de no poder realizar su función como *gigolo*, Felipe llama al programa y el sonido diegético de la voz de él se altera desde el altavoz de la radio y su propia voz en el bar. También las escenas se alteran entre ese bar con Felipe, el hospital Amancio, la peluquería con Merche y el apartamento con Refor y Angelines. De esta manera y después de la larga exaltación de Felipe, todos terminan comunicándose a través del teléfono y la radio, debido a que todos, en este momento, ya no se podían hablar cara a cara. Felipe confiesa su historia, curiosamente, sin ningún interlocutor específico menos el público del programa de la radio y habla con plena consciencia de sí mismo:

Mi historia es muy simple y se cuenta en dos patadas. Seguramente hay mucha gente escuchando a que le ha sucedido lo mismo. Yo llevo en el paro desde tiempos inmemoriales. Se me ocurrió montar una empresa de *gigolos*, como esas que anuncian en los periódicos. Como soy negro, me dije: “igual a las tías les da morbo y tengo éxito”. Al principio me daba un poco de corte, claro, te pones a

pensar si estará bien eso, o como decía mi novia, que hay cosas más importantes que el trabajo y el dinero. Claro, eso lo dices cuando tienes trabajo y cuando tienes dinero. Pero cuando no tienes ninguna de las tres cosas: ni la blancura, ni trabajo, ni dinero, y cuando te pasas el puto día viendo tricotar a tu madre para ganar cuatro duros de mierda, entonces te das cuenta de que la moral, la fidelidad, la dignidad, el amor, la amistad, todas esas cosas tan bonitas que aparecen en el cine y en los libros, son lujos que ahora mismo no me puedo permitir. Además, cualquier trabajo es prostitución. Bueno, le decía esto a mi novia y ella se reía y me decía que no, para nada. Pero ahora él que se ríe soy yo, aunque la verdad me río para no llorar. Ella trabaja en un club de pensionistas y hoy me acabo de enterar que, aparte de entretener a la tercera edad, además se lo hace con el gerente. Menos mal que es un trabajo temporal. Ella sí que sabe conservar el curro, no como yo. Que esta mañana cuando me ha llamado la primera clienta no he sido capaz ni de empezar. (La operadora en voz off: *¿Alguna cosa más?*) Nada más. Gracias por escuchar y que les den por el culo a todos.

Por cuestiones de la cinta, resultó que los colegas de Felipe estaban escuchando al programa y todos consiguen expresarse sin ningún interlocutor que les responde inmediatamente. Es decir que, aunque están hablando por teléfono, es una comunicación uni-direccional parcial que se diferencia de una conversación típica por teléfono y en que la otra persona puede contestar. Así, parece crear una laguna en el diálogo en que el destinatario de las quejas no podría responder, pero lo que resulta es la necesaria convicción y afirmación de que si todos nos prostituimos en cualquier trabajo, no importa que sea mujer u hombre que lo haga. Como todos se dieron cuenta de las acciones sexuales de Angelines con su jefe, esto sobrepasó los fines reales de sus acciones y que “se prostituyó” para no perder su casa. Amancio y Felipe, en distintas partes de la ciudad,

gritan: “¿será puta?!” cuando se enteran de sus decisiones sexuales y es su amiga Merche quien llega a traer justicia a la conversación. Mientras Amancio trata de pintar a su hermana de hipócrita y “la que me hablabas de la dignidad, la reina de la catequesis, nada más ni nada menos que está follando a su jefe”, Merche lo recuerda que Angelines solo había hecho lo que los hombres estaban intentando hacer a lo largo de la historia. La única diferencia es que ella es mujer y, así, fácilmente denominada “puta” cuando, para los otros, ellos iban a ser nada más que “gigolos”.⁷⁶ Cuando ellos se preparaban para el trabajo, era nada más un juego con nueva ropa y cortes de pelo. Y cuando lo hizo ella, la persona que realmente tuvo los “huevos” para acostarse con ese cerdo de jefe, termina siendo una cuestión completamente distinta, según ellos. Debajo de estos conflictos personales, sin embargo, resta la inconsistencia en las cuestiones laborales y la borrosa definición entre lo que significa prostituirse y no. Como cada trabajo requiere el intercambio de esfuerzos corporales para (re)producir bienes (in)materiales que después son traficados en el mercado, un gran ímpetus detrás de la historia de *Fulmontis* es cuestionar qué trabajo no es prostitución. Como bien responde Yessica, la madame de los *gigolos*, “nosotros al menos no lo ocultamos. Ustedes son un producto y nosotros

⁷⁶ Un punto de interés sobre esta dicotomía es el hecho de que existe una nueva serie de *reality* hecha por Showtime que se llama *Gigolos* (2011; John Downer) y que se trata de cuatro hombres y sus experiencias trabajando en la ciudad de Las Vegas, Nevada, EE.UU. En la serie, es interesante observar las quejas que salen de los hombres sobre sus dificultades que experimentan. Esto, desde luego, es un insulto y un elogio al sufrimiento que padecen millones de mujeres en el tráfico ilegal de sus cuerpos a través del mundo.

lo exhibimos”. Hay que absorber este enunciado con toda la verdad pesada que conlleva.

Lo que problematiza el asunto de utilizar la prostitución como base referencial es que dentro de esa realidad hay una larga historia de desigualdades y violencia contra la mujer que ha permitido, hasta el día de hoy, una enorme diferencia en el trato de lo que es determinado como femenino, siempre desde la perspectiva del estrato hegemónico masculino. Puesto que la historia fílmica en cuestión ejemplifica su caso con hombres humillándose a ese “nivel” de trabajo, se provoca la necesidad de especular y aclarar que, si existe una diferencia entre cualquier trabajo, la posición de mujeres que se ocupan de la profesión sexual en la vida real será la anomalía que merece todo nuestro respeto. Con todas las estadísticas de violencia al lado, hay que valorar la prostitución porque, como se suele decir, no solo es la profesión más antigua de la historia, sino que también logró este record histórico al serle negada una existencia oficial en la sociedad. Este estado hipócrita innegable es lo que, en primer lugar, permite la continuación de la violencia femicidia debido al aire de inferioridad que es simultáneamente proyectado sobre un servicio que es cada vez más valorado sobre cualquier otro. Y con los subyacentes tabúes aparte, la pérdida del valor material a un valor digitalmente simbólico (e.g., ahora hay divisas/crédito para usar en Facebook), se ha perdido también el aprecio para nuestra *vida-imagen*.⁷⁷ Al ubicar un adecuado

⁷⁷ Véase Casarino.

valor en los pocos intercambios corporales que tenemos, entonces, quizás sería posible recuperar los valores en otras áreas de (re)producción.

Con esto y la forzada “declinación” de los hombres a llevar a cabo las “tareas de amor”, hay que cuestionar su caída ya que no ha sido tan raro que muchas mujeres han estado satisfaciendo los deseos sexuales desde que las necesidades se hicieron necesidades. Y no hay duda que la circunstancia de los tres tipos es una situación privilegiada, cuanto menos. Los tres pudieron trabajar en equipo, tienen una “agencia de modelos masculinos” dirigida por una “exhibidora de su producto” y no un rufián agresivo, y, al final de todo, tienen el apoyo de los demás para poder realizar su esclavitud. Uno podría seguir desarrollando las polémicas presentadas aquí con la mirada puesta en estos hombres y su supuesta bajada en un mundo de (in)visibilidad, pero lo que últimamente concierne es el estado de y la lucha contra un sistema que es estratégicamente estructurado a dar preferencia a unos y negar a otros. A criticar este sistema, la profesión sexual llega a ser la cumbre yuxtaposicional demostrativa a lo que muchos están forzados a transigir para poder sobrevivir en un mundo de continuo decaído valor (in)material. Si al final se puede, por lo menos, apreciar el flujo de cambios de conducta adquiridos por estos hombres hacia su apreciación de, como explicó Yessica, “la elegancia, la conversación, la cultura, el sentido de humor y la limpieza” en el trato de la mujer, entonces se puede concluir que otro objetivo del film ha sido evaluar que las secuelas psicológicas producidas

por no “tener pasta ni para comprar condones” es parte del ciclo recluido dejado tras las estelas del paro. Para abrir o quebrar este ciclo, el trabajador tendrá que fundar y luchar por sus propias normas en el juego laboral en la confrontación con la falsedad de las supuestas superioridades.

Igual que la radio fue herramienta remediada en la escena de llamadas telefónicas al programa de quejas personales, el periódico fue un punto referencial que cobró su importancia simbólica cuando el grupo regresó a la agencia de trabajo temporal durante la última escena. La sección de clasificados fue su fuente en la búsqueda de trabajos y también sirvió como un medio en que ellos pudieron publicar su propio anuncio, como sus propio directores de trabajo. Resulta que el agente llamó a los cuatro para recordarles de su nombre, su edad, su estado civil y su tiempo en paro. De allí, les informa de la oportunidad de trabajar como promotores callejeros vestidos como los Reyes Magos, patrocinados por la famosa empresa Colorín Colorado. Gracias al componente “negro” del grupo, los tres serían paquete perfecto para este puesto, mientras Angelines se ocuparía del puesto de “page”. Las ridiculeces sexistas y capitalistas brotan de allí y, como la primerísima escena de la cinta, el agente invisible de *voz off* repite su asalto a la vida privada de ella y, encima, se le niega la realidad de que solo le concedieron ese trabajo con el fin de ser acosada sexualmente por el gerente pesado (sexualmente y como

jefe en una posición de poder) de la casa de mayores. En defensa de éste, la voz *off* refuta:

Y aunque fuera como usted dice, esa no es una razón para dejar un trabajo. Trabajar hace tiempo ha dejado de ser un derecho, señorita. Un puesto de trabajo es hoy por hoy un artículo de lujo. Métense esto bien en la cabeza. Si quieren disfrutar de uno, tienen que pagar los impuestos correspondientes.

Si esos impuestos correspondientes se circunscriben a ser follada en el sofá de la oficina de su jefe, entonces las líneas entre la prostitución y el trabajo ya no se disfrutan de diferencia. Más aun, sus conclusiones sobre los “derechos” de trabajar asustan porque no solamente disminuye cualquier gusto de trabajar, sino que también provoca la idea imperante de que los empleados necesitan al jefe y no al revés.⁷⁸ Esta impuesta conversión situacional entre obrero-jefe es aportada además por la idea de

⁷⁸ Cabe advertir aquí que se está escribiendo este análisis en la víspera de la huelga general 29-M, la cual se organizó en España debido a las graves alteraciones de derechos obreros impuestos por la reforma laboral apoyada por el Ministerio de Economía Luis de Guindos. Esta reforma, que fue impuesta en la primavera del 2012, intenta estimular una salida de la recesión, afecta los confines de la indemnización, facilita a las empresas de despedirse a sus empleados con el Expediente de Regulación de Empleo (ERE) y, en general, enmascara nuevas opciones de eliminar el empleo bajo la idea de que se está generando lo contrario. Como elabora Juan L. González: “La reforma laboral va a destruir puestos de trabajo y precarizar el empleo que sobreviva. Además va a acentuar la recesión económica. Esto último no sólo será una consecuencia indirecta de la reforma laboral, que al empobrecer a los trabajadores —en activo o en paro—, provocará una reducción de la demanda y por tanto de la actividad económica; sino también una consecuencia directa de medidas contenidas en la reforma laboral tan absurdas como que si una empresa tiene tres trimestres seguidos de reducción de beneficios o ventas, tendrá las puertas abiertas para el despido, la reducción de salarios y el incremento de la jornada laboral. ¿Qué empresa podrá resistirse a esta aliciente para reducir su actividad?” (sin página). Para obtener más detalles sobre la reforma laboral, véase: www.economia.elpais.com/economia/2012/02/10/actualidad/1328889825_322448.html (sin autor); o el resumen del Ministerio de Empleo y Seguridad Social: www.tt.mtin.es/periodico/ministra/201202/MIN20120210.htm. Para información más reciente sobre la huelga general 29-M, véase la variedad de artículos en la página de El País dedicada al tema: www.elpais.com/tag/huelga_general_29_marzo_2012/a/.

que ellos deberían estar agradecidos por cualquier trabajo que les concediera y no importa el nivel de degradación subyacente en el puesto dotado. Como el trabajo ofrecido por el agente consiste en “ir por las calles llamando la atención. Cuanto más ridículo, mejor. Cuanto más se humillen, mejor”, el agente disfraza esta degradación del sujeto humano con más jerga financiera/capitalista engañadora, al lado de la amenaza de que tienen muchos candidatos interesados en este puesto. Como hay tantos grupos de amigos compuestos de un componente racial como este, Melchor, Gaspar, Baltazar y la page deberían considerar que “es un trabajo temporal, renovable, con posibilidades de convertirse en fijo, con unos *ingresos brutos* de 100.000 pesetas, a los que hay que añadir *incentivos por ventas*. Y lo más importante: por cada juguete que se venda, Colorín Colorado enviará un juguetito idéntico al tercer mundo”.⁷⁹

Más adelante, el agente agrega a su discurso de conformidad que ellos tienen “por una parte, sueldo; por otra, incentivos y seguridad social; y, por último, la posibilidad de hacer bien a sus semejantes”. Claro que hay que preguntarse qué bien ellos harían a sus “semejantes” con la venta de objetos plásticos sin valor, vestidos de payasos por las calles de Madrid. De modo interesante, la pregunta especial de “¿qué eres?” fue enunciada dos veces en la película cuando el capataz se lo preguntó a Refor y cuando Refor se lo preguntó al enfermero ATS en el supermercado. Para los dos, fue un momento existencialmente chocante a la cual pausaron un minuto

⁷⁹ Énfasis del autor para que saltara el exagerado utilización de estos términos económicos.

para saber qué quería decir la pregunta y para saber cómo mejor responder. Si la idea es que *somos* lo que hacemos, entonces hay que evaluar qué efectos resaltarían al cumplir una jornada vestidos como los Reyes Magos en la calle, sino que más importante es pensar en cómo responderían ellos al ser preguntado lo que son. ¿Dirían que son los Reyes Magos con un orgullo de sí mismo y como sujetos satisfechos por el bien que están haciendo a sus semejantes y a constructos de tercer mundo? O, debido a que ellos no serían nada más que juguetes humanos responsables por la venta de plásticos (in)materiales para una empresa que solo desea extender al (tercer) mundo sus distracciones entretenedoras de fantasías, ¿podrían subvertir este trabajo hacia algo más fructífero para ellos y sus semejantes?

Como respuesta y como conclusión a esta historia de rebeldía contra el sistema que desvaloriza cada vez más la esencia individual, Amancio quita la tapa de su marcador rojo, circula su anuncio en el periódico, y lo deja enfrente del agente. Como el texto se titula nada más: “20.000 pesetas; Esclavos del amor”, la voz le pregunta si es una estadística. Le informa que es el precio que ellos cobran por hora y que lo del “esclavo” es el servicio que ofrecen. De allí, el agente se confunde con el término y Felipe lo asegura que sí, los esclavos “son esos que hacen cualquier cosa que les mande, sin rechistar”. Esta lucha de agudezas continúa y termina con el logro de los esclavos del amor estableciendo, por

fin, sus propias condiciones del trabajo. El agente asegura descaradamente que ellos tienen mucha práctica en obedecer y Amancio afirma:

Amancio: Sí, mucha. Lo hemos hecho toda la puta vida.
Pero esta vez lo vamos a cobrar de verdad.
Agente: (se ríe) 20.000 pts. a la hora, ¿no?
Amancio: Sí, tío, 20.000 a la hora. Obedecemos siempre.
Nos lo tragamos todo. Hacemos: lluvia
gabinete, hedemas, humillación, “intrínquilis” y
fatalismo.
Refor: Y hasta hacemos el amor si alguien lo pide,
¿no?
Amancio: Pero lo que vamos a hacer es cogerte a ti,
colega.
Felipe: No, hombre, no, Amancio, este es un pringao.
Vamos a coger a su jefe y al Colorín Colorado.
Amancio: ¡A los tres! Vamos a coger a los tres y los vamos
a poner en fila mirando a Cuenca y les vamos a
decir: “Troncos, este cuento se ha acabado”.

De allí, ellos se levantan al unísono, salen hacia la puerta y, en la cámara lenta, dan la vuelta y mandan al agente a tomar por culo con los cuatro dedos mayores de cada uno. La toma se congela de plano entero y así termina la cinta, mientras simultáneamente comienza la posibilidad discursiva marcada por este final provocador.⁸⁰ Con esta última declaración no-verbal, se aprecia su fuerza comunicativa y conclusiva de una historia cuyo objetivo mayor fue exponer la situación de cuatro personas sin poder obtener un trabajo digno hace años. Habitantes en apartamentos situados en la Calle de Siderurgia y la Calle Calderería, tener que andar por su propio barrio y atravesar calzadas nombradas de una época con verdadera producción fue constante recordatorio del deterioro

⁸⁰ Cabe notar que la carátula frontal del film es una versión caricatura de esta escena y así se demarca la alta importancia simbólica del señal con la mano.

de una contemporaneidad que solo conviene al acto de consumir y no producir. Los viajes ellos hacen al supermercado para llenar los carritos con bienes solo para salir de allí con las manos vacías fue acción para satisfacer sus necesidades de consumo y mostrar que sus vidas seguirán iguales, sin o con esos productos. Pero lo importante es saber que no somos lo que compramos, sino que mantener una profesión digna para poder tener una respuesta adecuada si alguien llega a preguntarte: ¿Tú, qué eres?

Conclusiones

Los ejemplos filmicos analizados en este capítulo muestran que la compleja existencia para el *otro* desplazado y rechazado en cualquier parte del globo puede ser entrada de una manera íntima cuando va acompañada de la risa. Pero no es reírse del sujeto mismo, desde luego, sino que es apreciar la triste realidad con un toque de humor para poder aliviar las dificultades que el cosmos capitalista post-fordista, globalizado e (in)material ha aventajado en nuestro alrededor, sin que nos hayamos dado mucha cuenta. Mientras que la falta de oportunidades profesionales no-financieras en *Se buscan fulmontis* es el eje conflictivo existencial para los cuatro personajes, el discurso racista, el (mal)trato de la mujer y la desesperación de prostituirse (como hombres) son los puntos de examen sobre un sistema de (des)empleo en necesidad de (re)evaluación y reforma. Atrapados en un ciclo sin salida y sin producción material

sustentable, su situación particular dio afinidad al estado gastado de su *labor-poder*. Y aunque esto no los obligó a (e)migrar a otras costas, como en el caso de muchos otros, el silencio de sus dedos mayores terminan realizando un disturbio subversivo contra la pérdida del valor del obrero. En este revuelto fílmico, el negro-doctor-filólogo supera las cualidades de sus colegas blancos-pintores-vendedores de hachís, los hombres se convierten en putas y la mujer (re)afirma su postura minoritaria oprimida, al final de todo.

En el caso de *Un cuento chino*, la aguda manipulación de las diferencias lingüísticas dio espacio especulativo sobre las maneras en que el idioma simultáneamente nos aleja y nos aproxima. Si Roberto representa, a nivel micro, el estado condicionado o inmutable de los porteños en su reacción de la llegada de oleadas (in)migratorias a sus puertas, entonces el chino tirado a sus pies figura un prototipo cultural a quien la Argentina tendrá que ajustar en sus preconcepciones mundiales. Sin hablar el mismo idioma en ningún sentido, los dos hombres llegaron a entenderse a través de la comunicación no-verbal, traductores accidentales, dibujos, sonidos onomatopéyicos y el grito de mandatos singulares. En sus disturbios carnavalescos surgidos desde su posición de abajo, Jun altera el mundo de Roberto de arriba y los dos pueden embarcar en sus propias direcciones con nuevas perspectivas y una consciencia globalmente apropiados sobre los ciudadanos globales. Gracias a la risa provocada por el humor y los astutos usos del lenguaje, los

obstáculos incontrolables del paro o de vacas caídas pierden sus impulsos negativos para permitir una especulación graciosa sobre temas que muchas veces no lo son.

CHAPTER 5

CONCLUSIONES

Pensar es insalubre.
—Augusto Roa Bastos

Con el fin de dar cierre (relativo) a este proyecto, quisiera terminar con un recalcu lo sobre la postura del obrero *glocal* y enfatizar la necesidad de identificarnos como individuos según los roles performativos laborales que realizamos, y no según las características (despectivas) que el status quo aplica a un trabajo sobre el otro. Dentro de una dicotomía de necesidades (in)materiales en que unos servicios se mantienen (in)visibles, surge la necesidad de (re)evaluar la consciencia estigmatizante sobre unas profesiones supuestamente inferiores para darlas adecuado aprecio y romper con la idea de que ciertos puestos requieren cierto tratamiento y otros no. Los roles que realizan las mucamas, prostitutas, filólogos, parrilleros, pintores, ferreteros, taxistas o artesanos constituyen parte del complejo sistema de producción en una época en que se ha perdido la esencia del obrero a otros requisitos (in)materiales que ya no nos favorecen ni satisfacen nuestra existencia. Los filmes analizadas aquí tratan de ofrecer y descifrar las subyacentes normas hegemónicas preferenciales y profesionales que los filmes. En estas normas, se podría dibujar la existencia de una cadena perpetua de disminución del obrero al espacio del (in)migrante rechazado, al *otro* (in)visible, hasta el mero abismo de la nada, en que el valor del ser humano es reducido a meros colores y gastadas generalizaciones y estereotipos nacionales. Con

preferencias a un *regionalismo*, entonces, lo que se navega es una inversión de este ciclo abismal para (re)ubicar la esencia en el individuo y en sus aportes (i)legales a la sociedad. En esta inversión de percepciones, lo que hay que preguntar también es cómo el cine interesa como plataforma adecuada y eficaz para lograr evolucionar nuestras percepciones de la gran *otredad*. En la pantalla, nos presentan la posibilidad de especulación cercana al individuo cuya ascendencia particular puede diferenciar de *nosotros*, pero sus necesidades básicas como ser humano siempre se mantienen, desde principio, en las acciones de comer, defecar y trabajar. Para poder llegar a saltar nuestros miedos diferenciadores, entonces, estas historias sirven de un lubricante social que facilita las especulaciones de nuestros compañeros regionales y de nosotros mismos. Así, el último objetivo del cine del (in)migrante u otra forma de producción artística cultural, es obligarnos a pensar y seguir buscando infinitas respuestas la compleja existencia del ser humano (post)moderno.

BIBLIOGRAFÍA

- Agudo, Ernesto. "El gobierno dará papeles a los inmigrantes cuyos hijos han nacido en España." *www.abc.es*. 2 Aug. 2011. Web. <www.abc.es/20110208/espana/abci-extranjeria-hijos-inmigrantes-201102081343.html>.
- Aguilar, Gonzalo. *Other Worlds: New Argentine Film*. New York: Palgrave, 2008.
- Anderson, Benedict R. O'G. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2006. Print.
- Bakhtin, M. M., and Michael Holquist. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas, 1981. Print.
- Bakhtin, M. M., Pam Morris, V. N. Voloshinov, and P. N. Medvedev. *The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, and Voloshinov*. London: E. Arnold, 1994. Print.
- Ballesteros, Isolina. "Embracing the Other: The Feminization of Spanish 'Immigration Cinema'." *Studies in Hispanic Cinemas*. 2.1 (2005): 3-14.
- Bammer, Angelika. "Mother Tongues and Other Strangers: Writing 'Family' Across Cultural Divides." *Displacements*. Ed. Angelika Bammer. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP, 1994.
- Bernat, Joan Serafí y Celestí Gimeno. Eds. *Migración e interculturalidad: De lo global a lo local*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2006.
- Beverly, John. *Subalternity and Representation*. Durham & London: Duke UP, 1999.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London & New York: Routledge, 1994.
- . *Nation and Narration*. London & New York: Routledge, 1990.
- Bolter, J. David, and Richard A. Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT, 1999. Print.
- Boron, Atilio. *Empire and Imperialism: A Critical Reading of Michael Hardt and Antonio Negri*. Zed, 2005. Print.

- Cachón, Rodríguez Lorenzo. *La España inmigrante: Marco discriminatorio, mercado de trabajo y políticas de integración*. Rubí (Barcelona): Anthropos, 2009. Print.
- Café Tacuba. "Cómo te extraño mi amor." *Avalancha de éxitos*. Warner Music Latina, 1996.
- Casarino, Cesare. "Three Theses on the Life-Image." *Releasing the Image: From Literature to New Media*. By Jacques Khalip and Robert Mitchell. Stanford UP, 2011. 156-67. Print.
- Castiello, Chema. *Los parias de la tierra: Inmigrantes en el cine español*. Madrid: Talasa, 2005.
- Chao, Manu. "Clandestino." *Clandestino*. Ark 21, 1998.
- Courtis, Corina, et al. "Racism and Discourse: A Portrait of the Argentine Situation." *Racism and Discourse in Latin America*. Ed. Teun Adrianus Van Dijk. Trans. Elisa Barquin and Alexandra Hibbett Lanham: Lexington, 2009. 13-55. Print.
- D'Arcy, David. "The Fish Child (El Niño Pez)." *www.screendaily.com*. 7 Feb. 2009. Web. <www.screendaily.com/the-fish-child-el-nino-pe/4043027.article>.
- De Rituerto, Ricardo M. "España acogerá entre 75 y 100 refugiados llegados a Malta." *www.internacional.elpais.com*. 11 Apr. 2011. Web. <www.internacional.elpais.com/internacional/2011/04/11/actualidad/1302472808_850215.html>.
- Dema, Verónica, and Paula Soler. "Es inmigrante, vive en una casilla y salió abanderada." *La nación*. 17 Dec. 2010. Web. <www.lanacion.com.ar/1334155-es-inmigrante-vive-en-una-casilla-y-salio-abanderada>.
- Ehrenreich, Barbara, and Arlie Russell Hochschild. *Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy*. New York: Metropolitan, 2003. Print.
- Falicov, Tamara L. *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*. London: Wallflower Press, 2007.
- Feenstra, Pietsie. "Fernando León de Aranoa, autor de un género:

- Cámaras íntimas sobre la marginalidad en el cine español.”
Miradas glocles: Cine español en el cambio de milenio. Eds.
 Burkhard Pohl y Jörg Türschmann. Madrid: Iberoamericana, 2007.
 201-217.
- Flesler, Daniela. “New Racism, Intercultural Romance, and the
 Immigration Question in Contemporary Spanish cinema.” *Studies
 in Hispanic Cinemas*. 1.2 (2004): 103-118.
- Galiván, Yolanda Molina y Thomas J. Di Salvo. “Policing
 Spanish/European Borders: Xenophobia and Racism in
 Contemporary Spanish Cinema.” *Ciberletras*. 5 (2001): 9 pp. 5 de
 noviembre de 2008
www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/molina.html
- García, Canclini Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y
 salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo, 1990. Print.
- Gardiner, Michael. "Bakhtinian Revels." *Economy and Society* 21.2
 (1992): 207-13. Print.
- Gilroy, Paul. *Against Race: Imagining Political Culture beyond the Color
 Line*. Cambridge, MA: Belknap of Harvard UP, 2000. Print.
- Grimson, Alejandro y Gabriel Kessler. *On Argentina and the Southern
 Cone*. New York: Routledge, 2005.
- Guha, Ranajit. *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial
 India*. Delhi: Oxford UP, 1983.
- Habib, M.A.R. “Antonio Gramsci.” *A Dictionary of Cultural and Critical
 Theory*. ed. Michael Payne. Malden: Blackwell, 1997. 226-228.
- Kristeva, Julia. *Nations without Nationalism*. New York: Columbia UP,
 1993. Print.
- López-Vicuña, Ignacio. "Postnational Boundaries in Bolivia."
Representations of Violence in Argentine Film and Literature. Ed.
 Elizabeth Montes and Carolina Rocha. Calgary: University of
 Calgary, 2010. Print.
- Loyo, Hilaria. “Subversive Pleasures in Billy Wilder’s *Double Indemnity*.”
Atlantis XV. 1-2 (1993): 169-190.
- Martín-Estudillo, Luis, and Nicholas Spadaccini. *New Spain, New*

- Literatures*. Nashville, TN: Vanderbilt UP, 2010. Print.
- Melamed, Diego. *Irse: cómo y por qué los argentinos se están yendo del país*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002.
- Mera, Carolina. *La inmigración coreana en Buenos Aires: Multiculturalismo en el espacio urbano*. EUDEBA, 1998. Print.
- Montero, Rosa. "Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change." *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Ed. Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 1995. 315-320.
- Morrison, James. "Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film by Robert Stam (Book Review)." *Criticism*. 33.2 (1991): 271-274.
- Naficy, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton UP, 2001. Print.
- North, Pete. "Neoliberalizing Argentina?" *Neoliberalization: States, Networks, Peoples*. ed. Kim England y Kevin Ward. Malden: Blackwell, 2007. 137-162.
- Portinari, Beatriz y Emilio de Benito. "Un país para quedarse." *El País*. septiembre 2008. 18 de noviembre de 2008.
- "Potenciado Por Joomla!" *www.eictv.co.cu*. 17 Nov. 2011. Web. <www.eictv.co.cu/miradas>.
- Puenzo, Lucía. "Mengele en la Patagonia, por Lucía Puenzo." *www.lanacion.com*. 22 Oct. 2010. Web. <www.lanacion.com.ar/1317183-mengele-en-la-patagonia-por-lucia-puenzo>
- Rivas, Lynn May. "Invisible Labors: Caring for the Independent Person." *Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy*. By Barbara Ehrenreich and Arlie Russell Hochschild. New York: Metropolitan, 2003. 70-84. Print.
- Rodríguez, Ileana. "Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante." *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. Cástro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta, eds. México: Miguel Angel Porrúa, 1998. 101-120.

- Rodriguez, Richard. *Hunger of Memory: The Education of Richard Rodriguez*. Boston: D.R. Godine, 1981.
www.elpais.com/articulo/sociedad/pais/quedarse/elpepiso/0080929elpepisc_1/Tes>.
- Romero, A., and J. Eijo. "El desempleo en España, un empacho de ladrillo y sangría." *El País* [Madrid] 29 Apr. 2011. Print.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- Santaolalla, Isabel. "Inmigración, "raza" y género en el cine español actual." *Hispanismo y cine*. Madrid: Iberoamericana, 2007. 463-76. Print.
- . *Los "otros": Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: PU de Zarazoga, 2005. Print.
- Sarlo, Beatriz. *La ciudad vista: Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2009. Print.
- Schwarzböck, Silvia. Estudio crítico sobre *Crónica de una fuga*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2007.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Nationalism and the Imagination*. London: Seagull Books, 2010.
- Stam, Robert. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989.
- Termes, Rafael. "APROXIMACIÓN TEÓRICA AL PROBLEMA DEL DESEMPLEO EN ESPAÑA." Weblog post. *IESE Business School*. 29 Mar. 1999. Web.
www.web.iese.edu/rtermes/acer/acer28.htm>.
- Torres, Laura G. "Fernando León De Aranoa sobre 'Amador': "Me gustan los dramas que saben reírse"". *www.rtve.es*. 10 Aug. 2010. Web.
www.rtve.es/noticias/20101008/fernando-leon-aranoa-maravilloso-hablar-vida-poder-tratar-todos-generos/360042.shtml>.
- "Tribeca '09 Interview: "The Fish Child" Director Lucia Puenzo." Interview by Indiewire. *www.indiewire.com*. 19 Apr. 2009. Web.
www.indiewire.com/article/tribeca_09_interview_the_fish_child_director_lucia_puenzo#>.

Williams, Gareth. *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America*. Durham, N.C.: Duke UP, 2002. Print.

LISTA DE PELÍCULAS

- El Abrazo partido.* Dir. Daniel Burman. BDcine, 2004.
- Abrígate.* Dir. Ramón Costafreda. Continental Producciones, 2007.
- Amador.* Dir. Fernando León De Aranoa. Reposado Producciones, 2010.
- Barrio.* Dir. Francisco León de Aranoa. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. 1998.
- Biutiful.* Dir. Alejandro González Iñárritu. Menageatroz, 2010.
- Bolivia.* Dir. Israel Adrian Caetano. Fundación PROA, 2001.
- Se Buscan Fulmontis.* Dir. Alejandro Calvo-Sotelo. Canal Sur Televisión, 1999. DVD.
- Bwana.* Dir. Imanol Uribe. Aurum, 1996.
- Cama adentro.* Dir. Jorge Gaggero. Aquafilms, 2004.
- El camino del sur.* Dir. Juan Bautista Stagnaro. Art Film 80, 1988. Videocassette.
- Las cartas de Alou.* Dir. Montxo Armendáriz. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas, 1990.
- La ciénaga.* Dir. Lucrecia Martel. 4k films, 2001.
- Cosas que dejé en La Habana.* Dir. Manuel Gutiérrez Aragón. 1998.
- Crónica de una fuga.* Dir. Adrian Caetano. 20th Century Fox Argentina, 2006.
- Un Cuento Chino.* Dir. Sebastián Borensztein. Aliwood Mediterráneo Producciones, 2011. DVD.
- Dirty Pretty Things.* Dir. Stephen Frears. BBC Films, 2002. DVD.
- Do U Cry 4 Me Argentina?.* Dir. Bae Youn Suk. Cinética Televisión, 2005.
- El hijo de la novia.* Dir. Juan José Campanella. JEMPSA, 2001.
- En la puta calle!.* Dir. Enrique Gabriel. A.T.P.I.P. Producciones, 1998.

En la puta vida. Dir. Beatriz Flores Silva. Avalon Productions, 2001. DVD.

Flores de otro mundo. Dir. Icaír Bollaín. Producciones La Iguana, 1999.

La historia oficial. Dir. Luis Puenzo. Historias cinematográficas cinemania, 1985.

Ilegal. Dir. Ignacio Vilar. Productora Faro Lerez, 2003.

Invisibles. Dir. Mariano Barroso, et al. Pinguin Films, 2007.

Kill Bill: Vol. 1. Dir. Quentin Tarantino. Miramax Films, 2003. DVD.

Los lunes al sol. Dir. Fernando León de Aranoa. Antena 3 Televisión, 2002.

The Making of Atraco. Dir. Carlos Molinero. Audiovisuales Nebli, 1997.

Natural Born Killers. Dir. Oliver Stone. Warner Bros. Pictures, 1994. DVD.

La niña santa. Dir. Lucrecia Martel. La pasionaria S.r.l., 2004.

El niño pez. Dir. Lucía Puenzo. Historias Cinematograficas Cinemania, 2009.

Niebla en las palmeras, La. Dir. Carlos Molinero. Brothers and Sisters S.L., 2006.

Nueve reinas. Dir. Fabián Bielinsky. Fx Sound, 2000.

Un Oso rojo. Dir. Adrian Caetano. Lita Stantic Producciones, 2002.

Pizza, birra, faso. Dir. Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. Palo y la bolsa cine, 1998.

Poniente. Dir. Chus Guitiérrez. Amboto Audiovisual S.L., 2002.

Princesas. Dir. Francisco León de Aranoa. Reposado producciones, 2005.

Los rubios. Dir. Albertina Carri. sin compañía, 2003.

Saïd. Dir. Llorenc Soler. Centro Promotor de la Imatge. 1999.

Salvajes. Dir. Carlos Molinero. Brother and Sisters S.L. 2001.

Sin City. Dir. Frank Miller. Dimension Films, 2005. DVD.

Sol de otoño. Dir. Eduardo Mignogna. V.L.L., 1996.

Taxi. Dir. Carlos Saura. Canal+, 1998.

Vertigo. Dir. Alfred Hitchcock. Paramount Pictures, 1958.

Vladimir en Buenos Aires. Dir. Diego Gachassin. El Acorazado Producciones, 2002. DVD.

Waking Life. Dir. Richard Linklater. Fox Searchlight Pictures, 2001. DVD.

Wakolda. Dir. Lucía Puenzo. Historias Cinematograficas Cinemania, 2012. DVD.

XXY. Dir. Lucía Puenzo. Historias Cinematograficas Cinemania, 2007. DVD.

